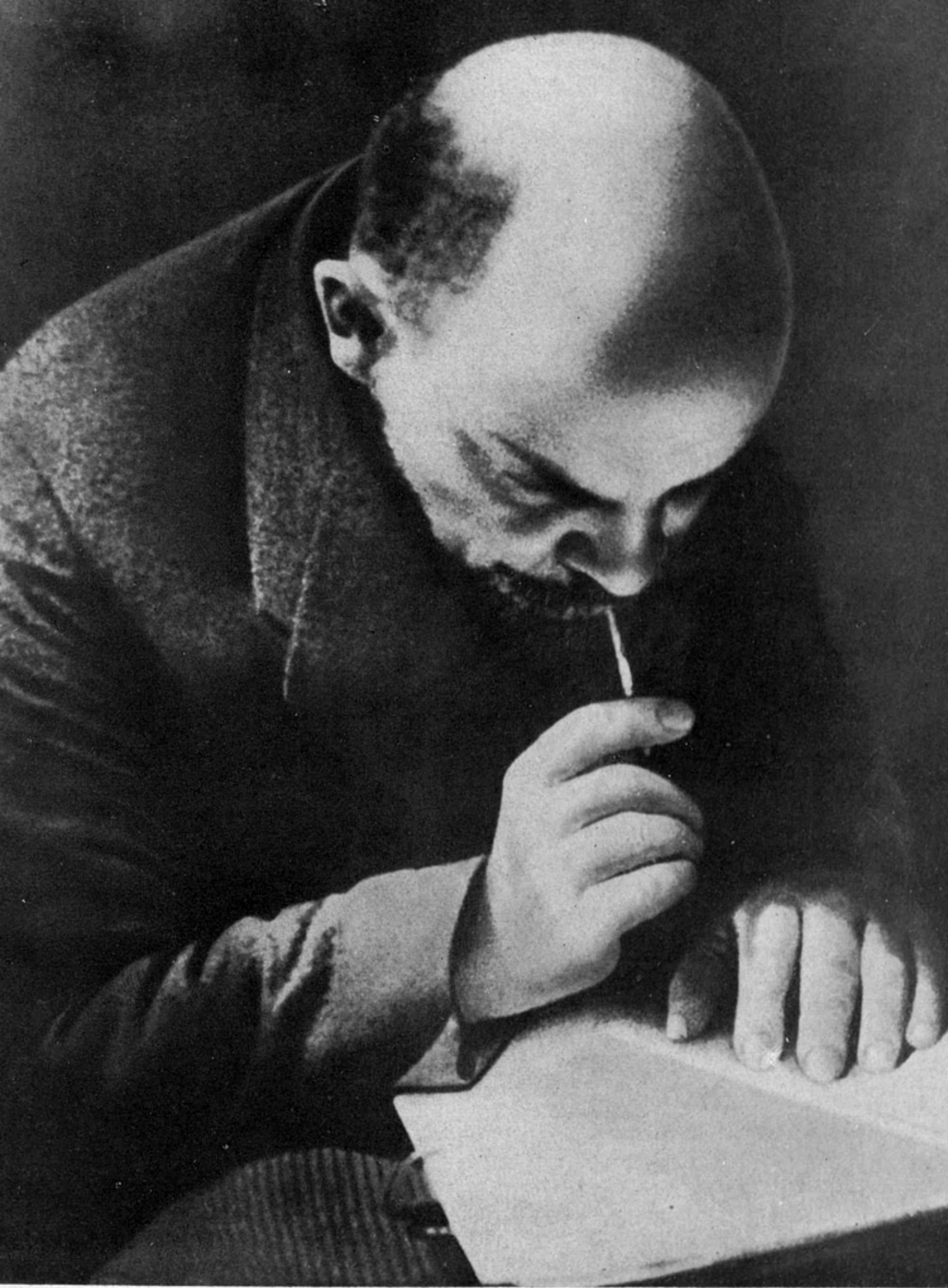




Искусство
КИНО
41980

Во всей своей работе партия опирается на могучий научный потенциал страны, постоянно проявляет заботу о росте образования народа, духовного богатства общества, о приумножении ценностей многонациональной социалистической культуры, развивающейся на ленинских принципах партийности и народности. КПСС уделяет первостепенное внимание развитию коммунистической сознательности трудящихся, улучшению идеологической, политико-воспитательной работы, повышению научного уровня, доходчивости и эффективности пропаганды, укреплению ее связи с жизнью. Партия воспитывает всех членов общества в духе марксизма-ленинизма, советского патриотизма и пролетарского интернационализма, коммунистического отношения к труду и общественной собственности, политической бдительности и непримиримости к буржуазной идеологии.

Из Постановления ЦК КПСС
«О 110-й годовщине со дня рождения
Владимира Ильича Ленина»



Искусство

КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Винокуровой О. М.

Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Андрей Смоляков в фильме «Отец и сын»
(режиссеры В. Краснопольский и В. Усков,
«Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Кадр из фильма «Рояль»
(режиссер Борислав Пунчев,
производство Студии художественных
фильмов, Болгария)

1980

4

Содержание

К 110-й годовщине со дня рождения
В. И. Ленина

3
Уроки экранной Ленинианы

25
Им выпало счастье начать
(Б. Щукин и М. Штраух)

38
Перспективы поиска

Новые фильмы

44
Пусть набатом везде отзовется

48
Постигая народный характер

60
Вычитаемые успеха

Интервью между съемками

73
Для детей — об Олимпиаде...

75
Родословная фильма

Портреты

82
Не все грибы белые...

Мемуары и публикации

96
Из рабочих тетрадей. Письма

113
Из мыслей о Г. М. Козинцеве

Издано о кинематографе

117
Кино открывает мир

Наши юбиляры

126
Верность призванию

128
Искатель

За рубежом

130
Подводя итоги
«параллельного» кино на Западе

147
В эпоху технической
воспроизводимости...

159
Синерама

Сценарий

167
Поэма о крыльях

192
Фильмография

Н. Зайцев

Н. Туманова

Юрий Каюров

Дмитрий Мамлеев

В. Широкий

Л. Польская

В. Котеночкин

И. Миколайчук

Ивар Козенкраниус

Г. Козинцев

Виктор Шкловский,
Леонид Трауберг,
Юрий Клепиков

М. Власов

Павел Кадочников

Федор Хитрук

Людмила Мельвиль

Майя Туровская

А. Захаров

Д. Храбровицкий

Iskusstvo Kino Cinema Art

To the 110th Anniversary of V. I. Lenin

- Nikolaj Zajtsev* Lessons of Screened Leniniana (p. 3).
Article generalizes the work on Lenin's theme in the Soviet cinema.
- Nina Tumanova* They Were Happy to Start (p. 25).
About the contribution of Boris Shukin and Maksim Shtraukh into creation of the character of Lenin on the screen.
- Youry Kajurov* The Perspectives of the Search (p. 38).
From the laboratory of the actor, who played the role of Lenin in a number of prominent films.

New Films

- Dmitry Mamleev* Let Tocsin Sound Everywhere (p. 44).
Notes on the film «Who Sows the Wind...» (CSDF, 1979).
- Vasily Shiroky* Comprehending People's Character (p. 48).
Review of the film «Father and Son» («Mosfilm», 1979).
- Lidiya Polskaja* Subrahends of Success (p. 60).
Review of the films «The Young Wife» («Lenfilm», 1979), and «The Territory» («Mosfilm», 1979).

Interview at the Shooting Site

- Viacheslav Kotenochkin* For Children — about the Olympic Games (p. 73).
Animated cartoon director tells about creation of the new, XIIIth series of the film «Wait!».
- Ivan Mikolajchuk* Genealogy of the Film (p. 75).
Director tells about the «Poetical trend» in the Ukrainian cinema and his new work «Vavilon-XX».

Portraits

- Ivar Kozenkranius* Not All of the Mashrooms Are White... (p. 82).
Profile of prominent Estonian actor Your Jarvet.

Memoirs and Publications

- Grigory Kozintsev* From the Working Notebooks. The Letters (p. 96).
Victor Shklovsky, Leonid Trauberg, Youry Klepikov From the Thoughts about Kozintsev (p. 113).
Materials about prominent Soviet director Grigory Kozintsev, devoted to the 75 th anniversary.

Published on Cinema

- Marat Vlasov* Cinema Opens the World (p. 117).
Review of the book «Opening the World» by Alexander Kamshalov

Our Jubilees

- Pavel Kadochnikov* Faithfulness to the Vocation (p. 126).
To the 80th anniversary of actor Fiodor Nikitin.
- Fiodor Khitruk* The Seeker (p. 128).
To the 80th anniversary of animated cartoon director Ivan Ivanov-Vano

Abroad

- Ludmila Melvill* Suming Up the Development of «Parallel Cinema» in the West (p. 130).
Article contains the analysis of the evolution of views of the left radical theorists and filmmakers in the West.
- Maja Turovskaja* In the Epoch of Technical Reproduction (p. 147).
Critical analysis of Walter Benjamin's conception in connection with the modern state of cinema abroad.
- Cinerama (p. 159).

Script

- Alexandr Zaharov, Danil Khrabrovicky* Poem about the Wings (p. 167).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319 ул. Усневича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 15.01.80
Подп. к печати 7.03.80. А10969
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч. изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56000 экз. Заказ 111
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Н. Зайцев

Уроки экранной Ленинианы

Движение истории — движение темы

Идейные и творческие проблемы воплощения образа В. И. Ленина на экране и на сцене невозможно осмыслить вне истории нашей страны, в отрыве от развития советского искусства. Пьесы, спектакли, фильмы Ленинианы несут на себе явственную печать времени их создания. И чтобы верно судить о них, очень важно следовать принципу историзма — коренному эстетическому принципу искусства социалистического реализма, методологической основе марксистско-ленинского критического анализа.

О ленинской теме в театре и кино имеется обширная критическая и искусствоведческая литература. Среди тех, кто положил начало изучению темы, должно назвать в театроведении и уже ушедших от нас И. Л. Альтмана, Ю. И. Юзовского, С. Л. Цимбала, и ныне здравствующих Ю. С. Калашникова, Б. И. Ростокского, С. Д. Дрейдена. В киноведении запомнились работы Н. А. Лебедева, А. Н. Грошева, Н. П. Тумановой, Г. А. Капрадова, В. С. Листова, С. С. Гинзбурга, Е. М.

Вейцмана, Т. И. Бачелис, К. Л. Рудницкого, Н. М. Зоркой. 60-е годы дали нам уже не только статьи, но и монографии. Особо подчеркнем ценность книг «Огни Смольного» А. В. Караганова и «Живее всех живых» Н. А. Потапова.

В книге А. В. Караганова, в частности, очень точно определено значение и место экранной Ленинианы в общем процессе роста и мужания советского кинематографа.

«Экранная Лениниана — высокий взлет нашего искусства в художественной разработке темы революции. При всех недостатках и слабостях фильмов, уже показанных зрителю, при всей сложности задач, еще не решенных мастерами кино, экранная Лениниана оказывает мощное революционное влияние на миллионы людей. В художественном раскрытии образа Ленина проявляется плодотворнейшая из особенностей советского киноискусства: художественное утверждение правды революции, жизненности и действенности ее идей»¹.

Начало художественного воссоздания ленинского образа в театре и в кино обычно относят к 1937 году, когда были осуществлены постановки пьес «На берегу Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука, «Человек с ружьем» Н. Погодина на трех московских сценах в дни празднования двадцатой годовщины Октябрьской революции; в том же году вышел фильм М. Ромма «Ленин в Октябре».

Но прийти к успешному воплощению ленинского образа искусству сцены и экрана помог весь их предшествующий опыт, равно как и то, что накапливалось в литературе, живописи, фольклоре.

Именно в фольклоре и в поэзии раньше и чаще, чем в других родах искусства, возникали в ту пору обращения к ленинской теме. В произведениях фольклора проявились и высокая правда отношения к герою народных масс, и прямая соотнесенность образа Ленина с их представлениями, чаяниями, идеалами. А в поэзии, наряду со многими прекрасными стихотворениями было создано самое значи-

¹ А. Караганов. Огни Смольного. М., «Искусство», 1966, стр. 90.

тельное произведение той поры о Ленине — поэма Маяковского, удивительно цельно выразившая то, как понимал и ощущал народ масштаб исторической роли Ленина, его человечность. Разумеется, поэма Маяковского могла оказаться первой по времени в ряду крупных произведений искусства о Ленине не только благодаря возможностям поэзии как рода искусства. Здесь решающую роль сыграла идейная зрелость поэта, его могучий талант.

В первое десятилетие после Октября еще слишком живо было чувство недавней потери Ленина — человека, кровно близкого каждому. И как в жизни нельзя было заменить его никем, так казалось невозможным адекватно воплотить его на сцене или на экране. В одной из статей тех лет — «Драматические произведения на тему «Ленин» — даже утверждалось: «Выведение на сцену самого Ленина представляется нежелательным»².

Признавалась только хроника, подлинный кинодокумент — как в «Ленинской киноправде» Дзиги Вертова. Допускались документальные вставки в художественный фильм, как в «Его призыве» Я. Протазанова.

Во втором сборнике «Из истории «Ленфильма»³ опубликованы материалы, освещающие подготовку картины «Память о Ленине». Она была задумана в нескольких сериях. Постановка поручалась режиссеру М. М. Цехановскому. Дирекция направила письма Г. К. Орджоникидзе, Н. К. Крупской и другим соратникам В. И. Ленина, приглашая их участвовать в этом фильме. Он должен был стать одним из первых звуковых фильмов и сложиться из воспоминаний, высказываний ближайших друзей и сподвижников Ленина.

К сожалению, работа над картиной не была завершена.

Документализм, хроникальность в 20-е годы многим кинематографистам казались единственно возможной формой воссоздания образа Ленина на экране. Это было, в частности, своеобразной реакцией на «космический романтизм» поэзии первых лет революции, на новом

этапе развития советского общества обнаруживший свою абстрактность.

Уроки Эйзенштейна

Примечательно, что впервые роль Ленина появилась в фильмах, соединивших в себе качества игрового и документального, хроникального кино.

К десятой годовщине победы революции были сняты две историко-революционные ленты — «Октябрь» С. Эйзенштейна и «Москва в Октябре» Б. Барнета.

Борис Барнет, стремясь к максимальной достоверности, портретной точности, обратился к ряду активных участников октябрьских событий с просьбой сняться в некоторых эпизодах. На роли других исторических персонажей режиссер подобрал людей, обладавших с ними портретным сходством.

И Барнет и Эйзенштейн делали ставку на хроникальность, точно следовали событиям и фактам истории.

Начальный замысел Эйзенштейна охватывал этапы революции от свержения монархии до конца гражданской войны и перехода к мирному строительству. Но затем режиссер решил сосредоточиться на событиях, непосредственно предшествовавших взятию власти большевиками, вплоть до штурма Зимнего дворца народными массами и провозглашения победы революции. В сценарии «Октябрь» С. Эйзенштейн и его соавтор Г. Александров во многом следовали книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Главным средством творческого освоения исторического материала для автора «Октября» стал монтаж, создающий образ исторического времени, в котором слились хроника и эпос.

Правда передачи, воссоздания времени требовала появления на экране самого Ленина, прямого изображения главных моментов его деятельности в те дни.

На роль Ленина Эйзенштейн, как известно, пригласил внешне похожего на Владимира Ильича уральского рабочего В. И. Никанрова. Его же снимал и Б. Барнет в фильме «Москва в Октябре».

² «Книгоноша», 1924, № 40, стр. 7.

³ «Из истории Ленфильма», вып. 2. Л., «Искусство», 1970, стр. 212.

«Октябрь».
В. И. Ленин — В. Никандров



Первый эпизод «Октября» с участием Ленина — его встреча с революционным народом на площади перед Финляндским вокзалом. Мгущиеся лучи прожектора высвечивают в толпе рабочих группу лиц и фигур. Ленин поднимается на крышу броневика. Характерный жест оратора — протянутая рука. Другой рукой он держит древко развевающегося знамени. Бьющийся по ветру флаг подчеркивает ритм неслышной, но почти ощущаемой речи.

Десятого октября на заседании ЦК решается вопрос о вооруженном восстании — в этом кадре мы вновь видим Ленина. После его коротких слов — голосование. Еще кадр — Ленин в парике, с подвязанной щекой: он только что пришел в Смольный, обманув сыщиков Временного правительства. Наконец, с трибуны Второго съезда Советов Ленин объявляет о свершившейся социалистической революции.

Кроме первого эпизода, все остальные выглядели информационными.

Эйзенштейн не допускал мысли об актере в гриме в роли Ленина. Но типаж мог изобразить лишь внешние особенности поведения Ленина, — например, в эпизоде встречи Ленина у Финляндского вокзала. Впрочем, уже здесь лицо Никандрова, его глаза сразу выдавали,

что это не образ, а подражание, копирование внешности Владимира Ильича.

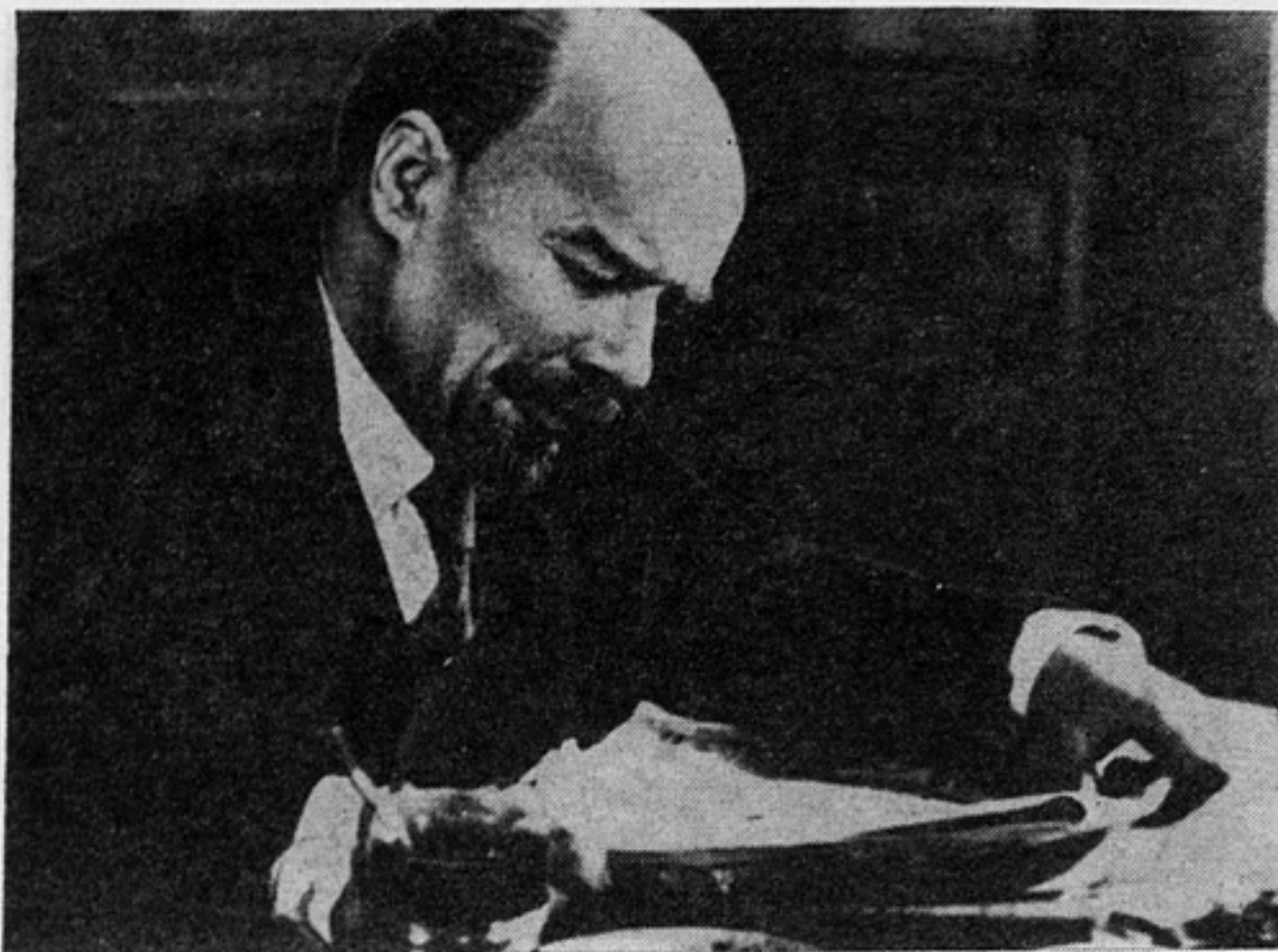
Прав был поэтому Маяковский, отрицательно отзывавшийся об эксперименте Эйзенштейна.

«Лубочной маскировкой» назвал показ Ленина на уровне возможностей Никандрова критик Адриан Пиотровский⁴.

Характерно, что Маяковский критиковал Эйзенштейна, будучи с ним во многом единомышленником. Эйзенштейн стремился к хроникальной достоверности, к типажности, чтобы исключить какой-либо наигрыш. Но Маяковский считал, что режиссер, наоборот, отошел от хроники, «показал поддельного Ленина». «Отвратительно видеть, — говорил Маяковский, — когда человек принимает похуже на Ленина позы и делает похуже телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него.

Мы хотим увидеть на экране не игру актера на тему Ленина, а самого Ленина, который

⁴ «Жизнь искусства», 1928, № 13, стр. 12.



«В дни Октября».
В. И. Ленин — В. Честноков

хотя бы в немногих кадрах, но все же смотрит на нас с кинематографического полотна»⁵.

Поэт грозился устроить Никандрову настоящую обструкцию. «Давайте хронику!» — требовал Маяковский, не просто отвергая Никандрова, но и в принципе не допуская мысли о возможности «сыграть» Ленина.

Но уже тогда не все с этим соглашались. Возражая против чересчур категоричной позиции Маяковского, В. Киршон писал: «Ленин выше образа, который может создать актер. Но ведь если подходить с этой точки зрения, нужно немедленно начать бросать тухлыми яйцами во все произведения искусства о Ленине, а в том числе и поэму самого Маяковского. Все это, конечно, неизмеримо ниже самого Ленина... Конечно, играть Ленина трудно. Конечно, эта задача почти невыполнимая. Но когда мы думаем о том, что миллионы пролетариев во всем мире, никогда не видевших живого Ленина, но у которых с именем Ленина связаны определенные представления... увидят на киноплёнке хотя бы мало похожего на Ильича, — мы знаем, что

они сами в представлении своем дорисуют образ Ленина; встречное творчество зрителя играет здесь гигантскую роль»⁶.

Несмотря на полемические перехлесты (хотя бы в оценке поэмы Маяковского), Киршон, сознавая всю трудность перехода к новой ступени — непосредственному воплощению Ленина актером, — в главном оказался прав.

Правоту его мысли о том, что Ленина можно сыграть на сцене, подтвердило время.

Значение эйзенштейновского «Октября» для последующих фильмов о Ленине не столько в том, как он воссоздал тот момент истории, когда Ленин прямо и непосредственно вмешался в ход времени, поворотив его в то русло, по которому поныне идет история. Образная сила многих эпизодов «Октября», в особенности массовых сцен, решенных с эпическим размахом и глубоким чувством историзма, еще долго властвовала над творчеством других кинорежиссеров. Эйзенштейновское влияние явно видно и в том, как показали выступление Ленина с броневики С. Юткевич в «Якове Свердлове», штурм Зимнего М. Ромм в

⁵ В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 145.

⁶ В. Киршон. Листки из блокнота. — «Кино. фронт», 1927, № 11—12.

«Ленине в Октябре». Прямая перекличка с «Октябрем» есть и в картине С. Васильева «В дни Октября», и в октябрьских сценах «Тихого Дона» С. Герасимова. Эйзенштейну следовали в изображении октябрьских событий даже некоторые живописцы⁷.

Превосходный фильм Эйзенштейна «Октябрь» и сегодня можно увидеть на наших и зарубежных экранах. В 1967 году лента была восстановлена и обновлена режиссером Г. Александровым.

Историческое и современное по-разному соотносились в произведениях Ленинианы. Искусство шло к постижению характера через страстное утверждение ленинских принципов в деятельности партии, через разработку многих и разных героев ленинской складки, но также и через отрицание того, что противостояло этим принципам и героям.

В фильмах первого десятилетия советского кино был и прямой отклик на текущие события, и живые воспоминания о недавнем прошлом. В жизни главным тогда была последовательная и творческая реализация ленинских заветов, понятых во всей их полноте и стройности. Это определило и звучание ленинской темы на экране, в театре, в литературе. И не случайно рядом с воспроизведением героического пафоса ленинского образа возникали иные жанровые решения. Я. Протазанов в фильме «Его призыв» (1925) показал Ленина в символическом образе рулевого революции. А в другом фильме того же режиссера «Дон Диего и Пелагея» (1928) деревенский дед приходит в комсомольскую ячейку: за то, что комсомольцы помогли ему, он хочет помолиться за них богу, но иконы в ячейке нет — есть портрет Ленина, и дед к нему обращает свою благодарность.

В картине «Старое и новое» С. Эйзенштейн снова выразил свою заинтересованность в действительно-современном преломлении ленинской темы. В фильме речь шла о социалистической перестройке деревни. И режиссер, утверждая верность ленинским принципам, ленинскому

кооперативному плану, гневно обличал тех, кто искажает эти принципы. Для этого он прибегнул к сатирическим краскам.

В некоем Сельхозмашснабе, куда приходит за кредитом для колхоза Марфа Лапкина, она сталкивается с сидящим в кресле бюрократором. Вокруг него расставлены бюсты и бюстики Ленина. Этот бюрократ словно бы хочет отгородиться ими от жизни. Один из них он даже пачкает, вытирая о него чернила со своего чиновничьего пера. Всем своим существом и деятельностью, вернее имитацией деятельности, этот чинуша как бы перечеркивает, подменяет ленинское. Он разрывает лист почтовых марок с ленинским изображением, точно раздирая что-то живое. Большим — во весь экран — мокрым и липким языком смачивает марку. Штемпелюет ее, грязня ленинское лицо.

На стене в кабинете другого бюрократора — портрет Ленина с газетой «Правда» в руках. Вдруг вместо него в раме портрета, снятый двойной экспозицией, держа ту же газету, возникает сам этот бюрократ. Ведь, по его мнению, он тут, для Марфы, как бы «вместо Ленина». Но он не дает ей кредит на покупку трактора для артели, и в этом на деле проявляется его антиленинская сущность.

И тогда изображение бюрократора перебивается кадрами с гневным лицом Ленина — он протестует! А потом — его портрет в правлении колхоза: трактор все-таки получили! Ленинское торжествует в душе Марфы и в советской действительности. Колхоз крепнет, несмотря на бездушные бюрократов.

В середине 30-х годов Дзига Вертов создает свой лучший фильм — документально-художественную поэму-гимн «Три песни о Ленине». Документальные кадры, запечатлевшие Ленина, Вертов дополнил фонограммой записи ленинского голоса.

Главное здесь, как и во многих других произведениях сцены и экрана той поры, заключалось и в изображении самого Ленина, и в публицистической и поэтической передаче народного отношения к Ленину.

В стремлении создать обобщенный образ Ленина — капитана, рулевого революции, раскрыть многозначные связи Ленина с судьбами

⁷ См. об этом в предисловии Р. Юренева к первому тому Избранных произведений С. М. Эйзенштейна. М., «Искусство», 1964.

народов земли советское кино разрабатывало новаторский метод художественного постижения ленинского духовного мира, для воплощения которого равно нужны были поэтическая вольность и документальная строгость, пафос и задушевность, символика и бытовой штрих.

В начале 30-х годов в кино пришел звук. Живое, звучащее слово — важная творческая предпосылка углубления, многосторонней разработки экранного образа Ленина, его человеческой сути, психологического богатства. Это и произошло тогда, когда на съемочную площадку вышел актер, мастер глубокого перевоплощения. Только теперь, совместными творческими усилиями драматургов, режиссеров, актеров искусство подошло к философскому и одновременно психологическому осмыслению образа.

В пору ранних попыток решения ленинской темы еще только складывался историко-революционный жанр советского кино — новаторская ветвь, которая ныне составляет одно из важных завоеваний искусства социалистического реализма. В самом объекте изображения и характере идеологической оценки изображаемого заключено важное отличие нашей историко-революционной драматургии от произведений на темы истории, которые знало искусство прошлых эпох, при всем их глубоком реализме, при всей их народности и художественной мощи.

Уроки Михаила Ромма

В фильме М. Ромма «Ленин в Октябре» события тех дней разворачиваются без преувеличенного пафоса и псевдоэпической подчёрнутости.

Сырой и хмурый Петроград. Холодный блеск невских вод. Тяжелые, гонимые ветром облака. Порой возникают знаменитые своими очертаниями здания. Но чаще — окраинные улицы, заводские корпуса. Здесь живет трудовой люд. Здесь накапливаются силы революции.

Улицы заполняют серые солдатские папахи и шинели, черные бушлаты матросов, кепки и куртки рабочих.

Историческое, масштабное, общезначимое —

и житейское, бытовое, будничное пронизывают друг друга. Естественность и простота их «скрещения» — органическая стилевая примета фильма.

Хроникальная повествовательность сочетается с особой — строгой и от этого по-особому волнующей — интонацией титров. Показав, как Ленин едет в паровозной будке, как подымается он по лестнице конспиративной квартиры, авторы дают затем надпись: «Так осенней ночью семнадцатого года в Петроград из Финляндии приехал Владимир Ильич Ленин, чтобы поставить вопрос о немедленном вооруженном восстании».

Затем следуют кадры, показывающие заседание ЦК, где этот вопрос победоносно решается. Ленин гневно клеймит маловеров, излагает план восстания. И снова титр:

«Решение о вооруженном восстании было принято, несмотря на сопротивление предателей».

Бытовой эпизод — ночевка Ленина в квартире Василия — с помощью титра, обретающего на этот раз эпическое звучание, осмысливается в ряду исторических событий:

«Так, на полу, укрывшись чужим плащом, после заседания, решившего судьбы человечества, спал гений пролетарской революции — Владимир Ильич Ленин».

А. Каплер и М. Ромм стремились последовательно провести принцип хроникальной достоверности, исторической точности во всем — и в трактовке событий, и в воссоздании быта тех дней. Однако это не означало, что принцип следовало применять механически. Напротив, он требовал разнообразия, гибкости художественных решений. Так, историческое заседание ЦК было показано отраженно, буквально через полуоткрытые двери. Сцена была снята с точки зрения Василия, стоявшего за дверями, в прихожей, чтобы в случае опасности предупредить собравшихся. И только издали была видна ему фигура Ленина. Такая мизансцена активизировала восприятие зрителя, понуждая его нарисовать в своем воображении событие огромного драматического накала, хорошо известное по историческим и мемуарным источникам.

«Пролог».
В. И. Ленин — Н. Плотников



Опыт работы над «Лениным в Октябре» показал, сколь ответственна и сложна идейно-художественная проблема хроникальной достоверности в историко-революционном фильме, как важно раскрыть глубинный драматизм событий за их внешней «детективностью».

В фильме «Ленин в Октябре» драматург и режиссер хотели, чтобы Ленин стал не просто главным героем фильма, но и драматургически наиболее полно раскрытым характером. Для сравнения заметим, что у Н. Погодина и С. Юткевича в фильме «Человек с ружьем» наиболее действенной и цельной сюжетной линией Ленина было его участие в делах солдата Шадрина. Зритель переживал события вместе с Шадриным. Вместе с ним он удивлялся и восторгался прозорливостью, энергией и простотой Ленина. Таков был авторский замысел, нашедший точное воплощение на всем протяжении картины.

В фильме А. Каплера и М. Ромма мы переживаем события вместе с Лениным. Правда, и тут тоже есть второй герой — рабочий Василий. Но драматургически его функция по отношению к Ленину иная, чем функция Шадрина. При всей полнокровности и обаянии образа Василия, он все же остается «зеркалом»,

принимающим на себя лишь часть ленинского излучения. Тогда как Шадрин был «призмой», определявшей наш угол видения Ленина.

У Василия нет своей судьбы. Он весь, целиком при Ленине, для Ленина. Нет, он не схематичен. Это живой человек, не хочется называть его служебным персонажем. Но и самостоятельно значимым его счесть нельзя.

И все же в фильме М. Ромма рядом с Лениным есть и другой полноправный герой — это народ, революционная масса. Тема Ленина — народного вождя — стала главной темой фильма. Ленин и народ — вот его основные герои. Так же, как и в пьесе Н. Погодина. Только там народ персонифицирован в Шадрине, а массы стоят как бы за его спиной. Здесь же они в решающих моментах непосредственно выдвигаются на авансцену. Ибо фильм стремился стать хроникой революционного движения масс в те незабываемые дни. Для этого кинематограф давал особые возможности. Он позволял шире, динамичнее, чем сцена, воссоздавать движение масс.

Многолюдные сцены «Ленина в Октябре» впечатляющи. Здесь М. Ромм показал себя большим мастером, сумел творчески опереться на богатый опыт советского кинематографа.

В первую очередь на такие выдающиеся образцы, как «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» Эйзенштейна.

Мажорность победных свершений в фильме «Ленин в Октябре» сменяется напряженным драматизмом в фильме «Ленин в 1918 году» (1938). Здесь конфликтное начало переносится в другую плоскость и становится по-особому обостренным.

Хроникально-эпическое отходит на второй план, уступая авансцену драме.

«Ленин в 1918 году» — это драма на экране, имеющая четкое развитие и глубокую внутреннюю логику, определяющую последовательность и связь эпизодов, неукоснительное нарастание действия. Основной социальный конфликт фильма преломляется в острых столкновениях характеров, мнений, страстей⁸, — справедливо замечает Н. Зоркая.

В центре сюжета — покушение на жизнь Ленина. Ранение. Тяжелая болезнь. Факты истории? Да. Но не только они. Встреча Ленина с осиротевшей девочкой Наташей, диалог с тамбовским кулаком рождены творческим воображением художников. Но и в этих эпизодах — дыхание истории, постижение исторического смысла устремлений и деяний Ленина. Такие эпизоды драматургически не менее важны, чем события самой истории, воспроизведенные в картине.

Событийный ряд здесь имеет не только значение реконструкции, воссоздания фактов истории, но и служит кристаллизации внутренней темы разворачивающейся драмы. Причем в гораздо большей мере, чем в предыдущей картине А. Каплера и М. Ромма. Там тоже, как и в «Человеке с ружьем», была, конечно, сквозная авторская мысль — утверждение единства вождя революции и народа. Эта мысль остается неизменно важной во всех произведениях искусства, посвященных Ленину, партии, революции. В раскрытии этого единства — очевидное и неопровержимое условие верности исторической правде, необходимое для всякого художественного произведения о Ленине.

Принципиальную значимость того шага, который сделали авторы картины «Ленин в 1918 году» на пути от общего к конкретному в изображении Ленина, прозорливо отметил С. Эйзенштейн:

«Ромм великолепно нашел главное для революционно-биографического фильма. И нашел это первым... Каждый революционно-биографический фильм наравне с именем вождя, которому он посвящен, должен нести еще как бы скрытый подзаголовок той темы, которая наиболее отчетливо будет звучать через показ его жизни или через образ его характера»⁹.

Такой «подзаголовочной» темой фильма «Ленин в 1918 году» становится вопрос об отношении к врагам революции, о понимании революционного гуманизма и революционной бдительности.

Прошло почти два десятилетия, и Сергей Васильев в середине 1950-х годов вновь обратился к событиям Октября 1917 года. Его фильм (сценарий Н. Оттена) так и называется — «В дни Октября». И вновь режиссер избирает хронику, документализм как основной стилизованный принцип.

В качестве своей эстетической программы С. Васильев выдвигал намерение творчески полемизировать с фильмами М. Ромма и с картиной С. Юткевича «Человек с ружьем». С. Васильев полагал, что в них «исторические события брались отстраненно и только как фон, на котором разворачивалась проводимая авторами сюжетная линия, подменявшая основное и главное историческое содержание»¹⁰.

Что же выиграл и чем поступился режиссер в этом споре? Главным для С. Васильева стали митинги, заседания, программные речи Ленина, с точным воспроизведением их подлинного текста. В решении этих эпизодов проявилось незаурядное дарование артиста В. Честнокова, раскрывшего в Ленине и через сцены чаще всего функционального, иллюстративного назначения прозорливого и мудрого стратега революции, его требовательную ре-

⁸ С. Эйзенштейн. Три режиссера. — «Искусство кино», 1941, № 5, стр. 32—33.

¹⁰ С. Васильев. На экране — Великий Октябрь, на экране — Ленин. — «Советская культура», 22 июня 1957 г., стр. 3.

⁸ Н. Зоркая. Советский историко-революционный фильм. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 167.

шимость. Параллельно со съемками фильма актер выступил как исполнитель роли Ленина в спектакле Театра драмы имени А. С. Пушкина «Грозовой год». Таким образом, В. Честнокову пришлось участвовать в споре как бы на двух плацдармах. Но если в спектакле он отдавался стихии живого диалога, с непрерываемым «чувством локтя» — в общении с собеседниками, то в фильме перед ним встала нелегкая задача овладения большими массивами монологической речи.

Актер находил эмоциональный ключ к различным по содержанию речевым кускам, всегда напрямую отвечавший конкретной обстановке. С твердой убежденностью ведет Ленин партию к революции. С железной непримиримостью разоблачает на заседании ЦК тех, кто сомневается в победе восстания. Здесь его оружием становится и гневный сарказм. Когда же Ленин выступает на Втором съезде Советов, в его голосе слышатся ноты торжествующей радости — революция победила. И этой радостью он как бы делится с теми, кто слушает его. И одновременно советуется с собравшимися, с теми, кому развивать и двигать революцию дальше.

Эти сцены интересны и впечатляющи. Но в целом в споре со своими предшественниками постановщик фильма «В дни Октября» многое проиграл. И, прежде всего, он утратил человеческую теплоту и обаяние в ленинском образе. Как-то слишком уж выверен, слишком рассчитанно нацелен в фильме каждый шаг, каждое слово Ленина. В ленте почти нет ленинских раздумий, нет попыток проникновения в его внутренний мир, попыток психологической идентификации с творцом и организатором победы революционных масс.

Должно быть, С. Васильев почувствовал рационалистическую сухость образа. И потому спор свой провел половинчато, заставив себя сделать не слишком удачные уступки и тому, в чем упрекал своих оппонентов-предшественников. Вот пример. Бурный митинг идет в цирке Чинизелли. А Ленин в это время на конспиративной квартире с Крупской. Он в парике. Разводит самовар. Несет его к столу. Нежно заботится о Надежде Константиновне.

Казалось бы, эти эпизоды должны дополнить характеристику образа Ленина, приблизить его к зрителю. Но приближения нет. Напротив, получается «чистый» контраст, воспринимаемый механически, как нарочитость.

В фильме «В дни Октября» соединение масштабного и человеческого в Ленине не было органичным. Второе здесь низводилось до «бытовщины», которая выглядела чужеродной и ненужной. Лента С. Васильева и Н. Оттена поэтому эмоционально заметно уступала фильмам М. Ромма и С. Юткевича.

С. Васильев был прав в другом: когда он вступал в спор с антиисторическими догмами, которые складывались в Лениниане 40-х годов. В показе массы виделось ему — тут он был верен исконной традиции советского искусства — утверждение решающей роли народа в истории. Но пафос режиссера — не столько в поисках новых художественных форм воплощения образа народа, сколько в эпигонском воскрешении опыта 20-х годов. Сохранение традиции всегда важно. Но у С. Васильева обращение к плодотворной традиции было реставраторским, лишенным поисковой страстности. А традицию, как известно, необходимо не повторять, а развивать.

«Разгадка поэзией»

Вновь обратившись к ленинскому образу через двадцать лет, С. Юткевич углубил идейно-эстетическую концепцию, выраженную в его первом фильме о Ленине, обогатившись опытом общественного развития, развития советского искусства 50-х годов. В отличие от автора картины «В дни Октября», С. Юткевич образно, поэтически, а не информационно отобразил нераздельность в Ленине частного и исторического, причем частное у него важно и интересно прежде всего тем, как в нем проступали исторически значимые, сущностные свойства ленинского образа.

«Меня всегда глубоко волнует переключка голоса фортепьяно со звучанием оркестра, — писал Юткевич. — Здесь есть что-то близкое мне по моим творческим устремлениям: к скрещению судьбы человека с судьбами народ-

ными, к переплетению общего с частным, к раскрытию в малом великого и в великом простого»¹¹.

После выхода фильма «Ленин в Октябре» М. Штраух, вслед за Н. К. Крупской, возражал против того, что М. Ромм ориентирует Б. Щукина на подчеркнутую характерность, даже на некоторую эксцентричность в изображении Владимира Ильича. Во втором фильме Ромма Б. Щукин, как мы помним, смягчил внешний рисунок роли.

С. Юткевич призывал Штрауха — и это совпадало с внутренней склонностью самого актера — больше всего бояться декоративного характерного жеста, позирования.

В письмах к Штрауху периода «Рассказов о Ленине» С. Юткевич объяснял актеру, какое важное место должна занять в картине природа, поэзия. Ведь по замыслу режисера в фильме ленинский образ должен был быть «разгадан поэзией».

Режиссер и актер выступали здесь единомышленниками. Хотя иной раз возникали и разногласия. Режиссер стремился к атмосфере подлинности, к документалистскому стилю. Лишь в отдельных случаях он допускал подчеркнутость: так, при съемке враждебного партии оратора на заводском митинге был избран ракурс, придавший ему «загребущие» руки. Штраух считал это «агитнажимом», не органичным для стиля новеллы. В то же время актер стремился иногда приподнять тонус речи Ленина, довести кульминационные сцены до «кипения», а сцене на паровозе в первой новелле придать символический смысл. И очень огорчился, что пришлось отказаться от песни «Наш паровоз, вперед лети, в коммуне остановка...»: кто-то спохватился, что в 1917 году, когда происходит действие новеллы, песня эта еще не была написана.

Но это были частные расхождения, естественные и неизбежные в любом сотворчестве.

Содружество С. Юткевича с М. Штраухом поэтому продолжилось и дало яркий творческий результат в фильме «Ленин в Польше» (1966).

Казалось бы, трудно найти внешне более спокойный, лишенный бурных событий период в биографии Владимира Ильича. Возникал вопрос: на чем строить драматургию фильма? Может быть, на том, что добрый уют и красота поронинской природы возникают здесь как воспоминания человека, оказавшегося в тюрьме? Для авторов «Ленина в Польше» это было бы элементарным решением. Режиссер не без иронии показывает, что сама-то тюрьма не такая уж мрачная, а по-провинциальному патриархальная, и стражи в ней не слишком строгие. Ленин почти по-домашнему моет здесь окна и полы.

Нет, Е. Габрилович и С. Юткевич ищут драматическое начало не в ситуациях, а в духовном мире Ленина, в его раздумьях. И доминантой этих раздумий становится разразившаяся мировая война, ее эпохальный трагизм. Все более глубокое постижение ее сложных причин, настойчивый поиск выхода — вот куда устремлена мысль Ленина. И вот к чему в первую очередь приковывает наше внимание фильм.

Именно мысль Ленина, всеохватная и целеустремленная, становится главным героем фильма. Она вбирает и страстно, бесстрашно анализирует самые разнородные жизненные впечатления тех трудных лет, раскрывая суть момента, его перспективу, необходимость революционного разрешения до боли назревшей исторической ситуации.

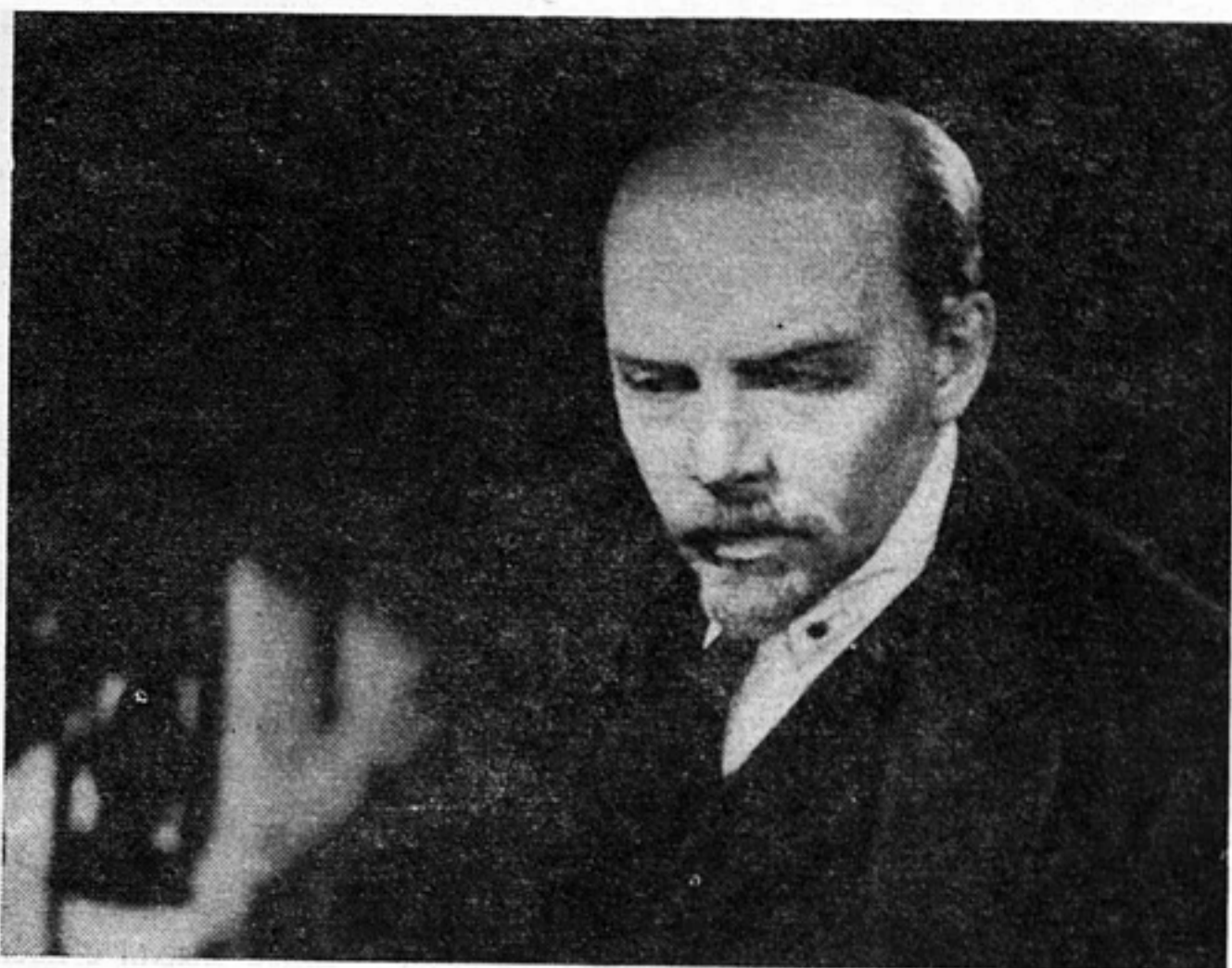
Бытовое, частное и историческое, философское возникают в воспоминаниях и думах Ленина порой с контрастной неожиданностью. И с каждой новой сценой М. Штраух углубляет психологический рисунок роли, раскрывая масштаб ленинского духовного мира, силу его мысли, мощь характера.

Ленин при этом не выглядит занятым только политикой, способным взволноваться лишь особо важными историческими событиями.

Да, самым горьким для него было узнать о предательстве западной социал-демократии, проголосовавшей за военные кредиты. А самую большую радость ему принесло известие о стойкости передовых русских пролетариев, открыто сказавших войне «нет!». Владимир

¹¹ Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, стр. 175—176.

«Синяя тетрадь».
В. И. Ленин — М. Кузнецов



Ильич гордится смелым выступлением думской фракции большевиков. Узнав о нем, он даже по-мальчишески озорно прокатился по перилам лестницы.

Но Ленин эмоционально чуток и ко всему тому, что вне большой политики, что составляет глубинный слой повседневной жизни простых людей, народа.

«Из жизненных подробностей вызревает великая мысль и великое дело. Ленин-человек и Ленин-политик предстают в фильме в неразрывном единстве»¹², — так определил М. Блейман главные достоинства фильма «Ленин в Польше». М. Зак, напомнив о том, что С. Эйзенштейн в свое время хотел зримо воплотить философские идеи и политико-экономические понятия, отметил определенную переключку с этим замыслом в фильме «Ленин в Польше». Критик подчеркнул, что в фильме Е. Габриловича и С. Юткевича «мысль проходит сквозь обыденность, открывая в ней то, что доступно обобщению... Прогулка в горы к крестьянам — это не разложенная на кад-

ры статья об аграрном вопросе. Костел и духовная скульптура — не просто аргументы в пользу замены религии искусством. Происходит «ленинизация» идей и понятий, они заново рождаются в сознании Ленина, чтобы принять форму его убеждений и вкусов, манеры думать и говорить»¹³.

Работая над фильмом «Ленин в Польше», С. Юткевич вместе с драматургом искал новую кинематографическую выразительность. Они справедливо полагали, что политический фильм — хорошее поле для целенаправленного эксперимента. По признанию режиссера, в жанрово-стилистических поисках ему много дал Брехт: «В наш замысел не входило следование внешним признакам брехтовской поэтики, но я часто обращался мыслями к Брехту, задумывался над тем, какой должна быть сегодня новая картина о Ленине»¹⁴. Для С. Юткевича особенно важной стала брехтовская концепция «отчуждения». По замыслу режиссера, фильм должен был вызвать у зрителя

¹² М. Блейман. На главном направлении. В кн.: «Ленин в Польше». М., «Искусство», 1968, стр. 111.

¹³ М. Зак. Экранизация сознания. В кн.: «Вопросы киноискусства», вып. 12. М., «Наука», 1970, стр. 94—95.

¹⁴ С. Юткевич. Мысли одинакового цвета. В кн.: «Ленин в Польше», стр. 145.

ломку привычной установки: ведь здесь Ленин не в знакомой атмосфере революционного Петрограда или Москвы, а в окружении закопанских горцев и в австрийской тюрьме.

Режиссер Анджей Вайда позднее писал о том, как достоверно понят и передан авторами фильма польский национальный дух. Как точно воссозданы картины польской жизни, образы поляков. Польский режиссер поддерживал и стремление С. Юткевича к обновлению киноязыка¹⁵.

Фильм «Ленин в Польше» многоплановый по изобразительной и интонационной структуре. Кадры соединены здесь не столько фабульным, сколько ассоциативным монтажом: это фильм-воспоминание, фильм-раздумье.

Здесь достоверность документа (включение в картину кинохроники тех лет сюжетно мотивировано тем, что Ленин вспоминал о посещении местного кинематографа) соседствует с сатирическим «договариванием» хроникальных кадров, запечатлевших воинские парады, шовинистический разгул буржуазии. Сатирический смысл этих кадров монтажно усиливается сопоставлением с кадрами старой комической ленты, где кривляется громадная маска жирной свиньи.

Бытовые ситуации полны исторического смысла и раскрывают его в монтажно-композиционном решении: Ленин моет тюремные окна, но затем сквозь их чистые стекла мы видим солдат, отрабатывающих штыковые уколы, — завтра их пошлют убивать себе подобных. Сделанные Анджеем из щепочек игрушечные фигурки солдат вдруг охватывает пламя — это огонь братоубийственной войны, в которой суждено погибнуть и самому Анджею рядом с заколотым им русским солдатом: эта сцена решена подчеркнута метафорически.

Не столько в плане жизненной конкретности, сколько в плане символическом воспринимаются кадры, изображающие столкновение питерских забастовщиков с конной полицией, где на жандармов катятся огромные кабельные барабаны и сталкивают всадников вместе с конями через парапет в реку. Ломается лед

на Неве — готова вскрыться река народного гнева.

Г. Козинцев о фильме С. Юткевича говорил, что в нем нет примет, которые вызывают привычные ассоциации: «Нет ни трибуны над тысячной толпой, ни леса знамен, нет кабинета с мебелью в чехлах, так хорошо знакомого каждому. Секрет удачи только в одном: полноте духовной жизни образа»¹⁶. Новаторство фильма Г. Козинцев видел в том, что основой действия здесь являются не события, но сам процесс мышления Владимира Ильича. Главным достижением фильма Г. Козинцев считал по-новому полно и разносторонне выявленную в нем человечность Ленина, которая помогает показать исторический масштаб его мысли.

В фильме, по словам В. Шкловского, взят момент как бы остановки в стремительной жизни Владимира Ильича. Но ситуация конфликтно взрывается: «Это конфликт революционной мысли с косностью истории и изменение истории»¹⁷.

В какие исторические, биографические моменты надо показывать Ленина?

Прежде всего — в моменты кульминационные, в дни революционных свершений, всенародного воодушевления. Так ответили на этот вопрос первые крупные произведения кинематографической Ленинианы. К сожалению, другие историко-революционные фильмы 50—60-х годов — «Пролог» А. Штейна и Е. Дзигана, «В дни Октября» Н. Оттена и С. Васильева, «Залп Авроры» Б. Лавренева и Ю. Вышинского, при всей их внешней масштабности, оказались много слабее фильмов М. Ромма и С. Юткевича.

Основой подлинной драматургии стали глубоко осмысленные кризисные моменты истории, когда революция подвергалась опасности, испытывалась прочность молодого Советского государства, партии. Когда требовалась особая выдержка. Когда с предельной силой проявлялась собранность ленинской воли и разума. Такого рода коллизии — в основе пьес «Третья Патетическая» Н. Погодина, фильма «На од-

¹⁶ Г. Козинцев. Верность молодости. В кн.: «Ленин в Польше», стр. 120.

¹⁷ В кн.: «Ленин в Польше», стр. 131.

¹⁵ В кн.: «Ленин в Польше», стр. 117—118.

«В начале века».
В. И. Ленин — Ю. Каюров



ной планете» М. Папавы, С. Дангулова, И. Ольшвангера.

Острота исторического момента, открытая конфликтность и в дальнейшем привлекали многих драматургов и режиссеров.

Но есть пьесы и фильмы, рисующие Ленина в обстановке относительно спокойной. Уже в «Кремлевских курантах» мы увидели Ильича в минуты отдыха, на охоте, на прогулке. И здесь художник смог открыть тоже что-то очень важное в Ленине: ведь он везде оставался самим собой — человеком, связанным всеми своими помыслами с эпохой, с делами всей страны, каждую минуту чувствующим ее напряженный пульс. Эта линия была продолжена в пьесе М. Шатрова «День тишины» и не нашла убедительного решения в ленте Ю. Вышинского «Аппассионата».

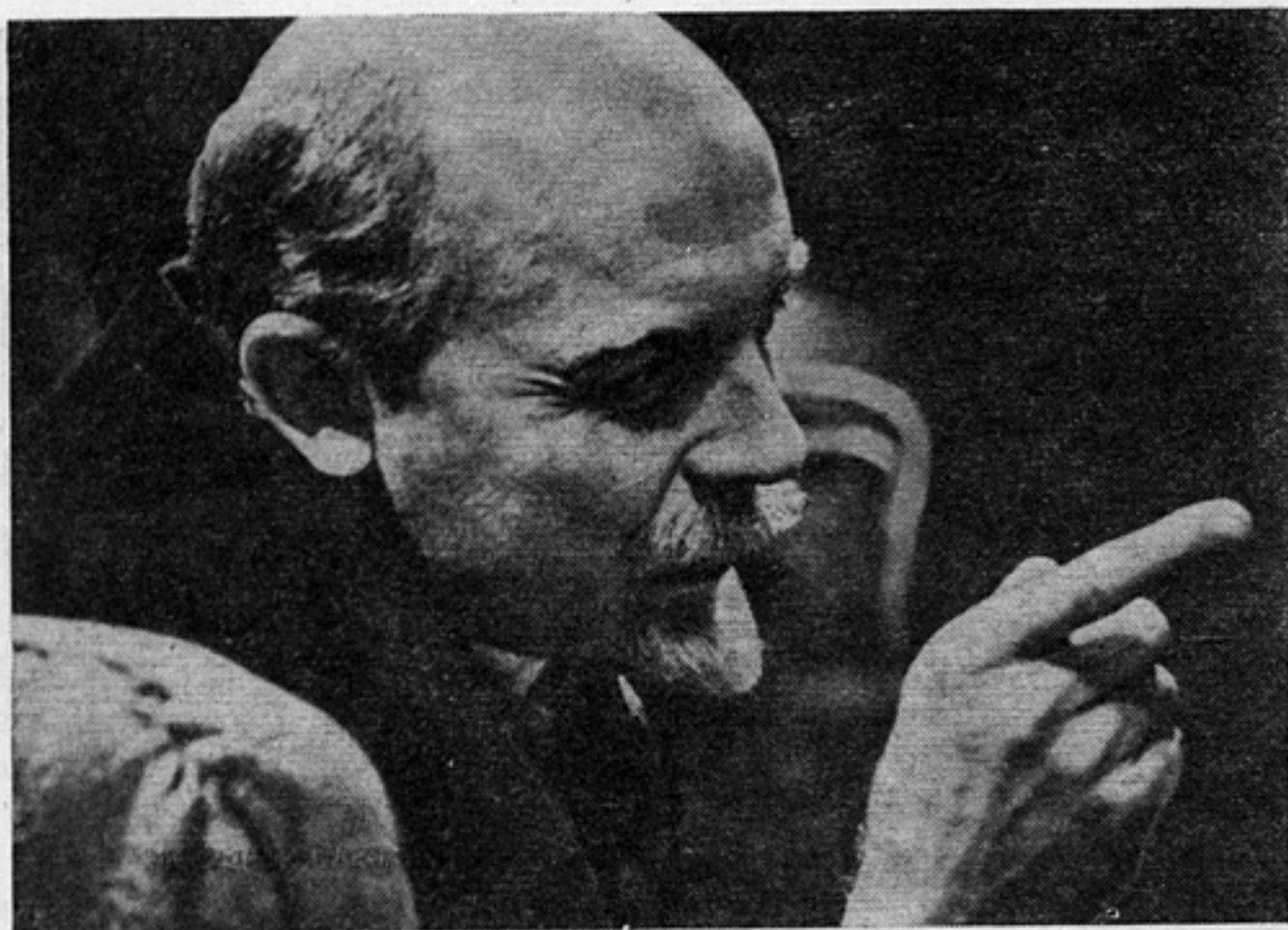
На гребне исторических событий или в «день тишины»? На этот вопрос не может быть однозначного ответа. Как не может быть вообще в искусстве одинаковых решений. Как не может быть отдано предпочтение той или иной стилистической тенденции, трагедийному пафосу или глубокому лиризму. В многообразии тематических аспектов, композиционных структур, жан-

ровых, стилистических, интонационных красок и заключено богатство нашей сценической и кинематографической Ленинианы. Но неперменным условием идейно-художественной ценности произведений остается классовое, партийное осмысление изображенного.

Нет единого ответа и на вопрос, как должно быть показано окружение Ленина, как может быть раскрыта связь Ленина с народом. Но что она должна быть раскрыта непременно — в этом главное условие правды ленинского образа. Только художники выбирают различные пути и разные способы выявления этой связи.

Некоторые делали акцент на изображении Ленина в непосредственном общении с народной массой («В дни Октября»). В других произведениях («Правда» А. Корнейчука, трилогия Н. Погодина) рядом с Лениным мы видим объемно выписанные типические фигуры людей из народа. И в том и в другом случае, рассуждая вообще, в принципе может быть достигнут высокий художественный результат.

В некоторых из произведений 50—60-х годов мы увидели Ленина в обстановке вынужденного уединения. В «Синей тетради» и в



«На одной планете».
В. И. Ленин —
И. Смоктуновский

первой новелле «Рассказов о Ленине» он скрывается от ищеек Временного правительства в шалаше близ станции Разлив. Во второй новелле этого фильма — «Последняя осень» — мы видим его в тихом подмосковном особняке, где он должен жить по настоянию врачей. Но ни соображения конспирации, ни болезнь — ничто не могло изолировать Ленина от истории, от народа. В Разлив к нему приезжают посланцы ЦК. Отсюда руководит он партией. Зреют, кристаллизуясь, мысли о создании и государственном устройстве первой в мире страны, где власть принадлежит трудящимся. В Горках его навещают делегации рабочих. Сам Ильич в решающую минуту — это, как известно, художественный домысел авторов фильма — едет в Москву, чтобы на заводском митинге дать бой поднявшим голову оппозиционерам. Но и когда он остается один, его напряженная мысль устремлена к народу, к его судьбам.

То же явственно ощутимо и в «Дне тишины», хотя здесь около Ленина только ближайшие помощники, друзья, дети. Но ведь и они тоже — народ, его частица. В их чувствах к Ленину выражено народное отношение к вождю революции.

Документ и творчество

Основное стилевое русло сценической и экранной Ленинианы конца 60—70-х годов — документалистское.

В свое время Ю. Тынянов говорил: «Где кончается документ, там я начинаю». Он не отказывался от документа, не вступал с ним в противоречия, но, учитывая его, возводил на нем свою художническую постройку, образно домысливал то, что осталось там недосказанным.

Документ и творчество, искусство — не противоположные стихии. Они могут соревноваться в постижении исторической истины, дополнять друг друга, а то и органично сливаться, сплавляться в единое целое. Не прост путь к такому сплаву. Но такое удавалось и самому Ю. Тынянову, и многим другим художникам.

В Лениниане всегда была по-особому важна именно фактическая достоверность. Хотя с самого начала было в Лениниане и фольклорное, легендарное, поэтическое — уже в первых сценических опытах, которые основывались на свежих еще воспоминаниях участников революции. Смыкание документализма с

художественностью произошло в ней тогда в литмонтаже В. Яхонтова. В 30-е годы, при исторически обусловленной суженности в использовании и передаче документальной среды, на первый план в историко-революционной драматургии выдвинулась поэтическая типизация. Ее вершина — фильмы М. Ромма и С. Юткевича.

Еще позже, в «Рассказах о Ленине» Юткевич стремился найти и выразить поэтическое в интимно человеческом, в формах документально-житейского: «Я стремился снимать большинство эпизодов фильма в Ленинграде, на подлинных местах событий, даже если эти места и не были особенно выигрышными с традиционной кинематографической точки зрения. Зритель может этого и не заметить, но мне внутренне важна была не натуралистическая документальность, а атмосфера подлинности, которая, как мне кажется, все-таки всегда чувствуется зрителем и придает фильму достоверность»¹⁸, — писал С. Юткевич. Так, в первой новелле он снял тот самый паровоз, доставленный из Финляндии, на котором Ленин уехал из Разлива. Он добился разрешения снимать вторую новеллу в мемориальных комнатах дома в Горках. Режиссер стремился весь фильм выдержать в лаконичном стиле, избегая какой-либо барочности, украшения. Он в основном следовал этому принципу в фильме «Ленин в Польше», хотя его стилевая структура принципиально иная, чем в «Рассказах о Ленине».

Приблизиться к документальной точности стремился, как мы помним, и С. Васильев в картине «В дни Октября», оказавшейся в целом неудачной.

В 1960-е годы активизировалась и Лениниана собственно кинодокументальная. Признание получили картины сценариста Г. Фрадкина и режиссера Ф. Тютюкина «Рукописи Ленина» (1960), «Знамя партии» (1961), «Ленин. Последние страницы» (1963). На основе иконографических и литературных документов Г. Александров снимает документальный фильм «Ленин в Швейцарии» (1966).

В сценической и кинематографической Лениниане выдвигается в 60—70-е годы драматург М. Шатров. В его пьесах и сценариях особенно отчетливо выявлена документальная стилистика.

В «Шестом июля» М. Шатров берет короткий отрезок истории, всего 48 часов, фиксируя происходящее с почти протокольной точностью.

Но это не доведенный до педантизма формальный прием. Он содержателен. Автор показывает, что история драматична сама по себе, она не нуждается в искусственной драматизации. Всего лишь два ее дня, 5-е и 6-е июля 1918 года, без особых авторских «подталкиваний» могут перелиться в напряженное сценическое действие.

В установке М. Шатрова на сугубый документализм — внутренняя полемика с теми пьесами и сценариями, где решающие моменты истории и люди, поднятые на ее гребень, рисуются косвенно, «из соседней комнаты». Где действительное выражено по преимуществу через домысленное.

И все же в театре документальная стилистика в большой мере условна. И только в кино она воспринимается как безусловность самой реальности. Впрочем, неизбежную и «осязаемую» условность документальности на сцене декларировал и постановщик «Шестого июля» во МХАТе Л. Варпаховский, который во имя достоверности требовал от актеров «преодолеть привычную манеру игры в «художественных» пьесах», отречься от опыта игры, нажитого в «Кремлевских курантах», требовал сдержанности, даже «сухости» игры¹⁹. Однако и в его постановке документальность относительна, ограничена условностью сцены.

Другое дело — экран. Режиссер Ю. Карасик открывает фильм «Шестое июля» (1967) подлинными фотоснимками, оставленными тем суровым временем: остывшие паровозы, голодные дети, горестные лица русских крестьянок, усталые солдаты, возвращающиеся к своим развалившимся, а то и спаленным избам, пестрые эпизоды жизни революционной столицы.

¹⁸ Цит. по кн.: М. Ш т р а у х. Главная роль. М., ВТО, 1977, стр. 164.

¹⁹ Сб. «К Ленину — дорогами театра. Рассказы мастеров сцены». М., ВТО, 1970, стр. 186.

Эта фотохроника — не просто заставка. Она органически переходит в прямое действие игрового фильма. В нем тонко имитирована фактура старой хроникальной ленты, с ее техническим несовершенством. Художник Б. Бланк с помощью черного бархата сделал Большой театр как бы погруженным во тьму, из которой высвечивались лица, фигуры людей. Здесь все изображено аскетично, на экране нет ни балконов с их лепниной, ни люстры.

В фильме становятся чрезвычайно содержательными и важными не только приемы хроникального повествования (надписи, точно указывающие время действия, называющие исторических персонажей, которые будут говорить с экрана), но и доподлинность московской жизни той поры, с домами, испещренными вывесками и плакатами, бывшими особняками, до отказа заполненными заседающими, спорящими людьми.

Документальность режиссер стремился довести до степени хроникальности, дать как бы прямой репортаж из тех времен.

Стиль хроники выдержан и в драматургии фильма, где не могли остаться такие эпизоды пьесы, как, например, попытка Марии Спиридоновой «распропагандировать» приставленного к ней часового: жанровый колорит этой сцены, ее «срепетированность» разрушили бы иллюзию хроникальности.

В стиле хроники выдержано и актерское исполнение. Режиссер требовал от актеров эмоционального аскетизма, графической жесткости. Он не допускал, считая их непозволительными, ни картинной эффектности жеста, ни нарочитого «утепления» одних или прямого разоблачения других персонажей.

Ю. Каюров, как и мхатовский режиссер Л. Варпаховский, тоже говорил, что в фильме «Шестое июля» он стремился преодолеть инерцию и штампы «поэтического» воплощения Ленина, — его он усматривал в прежних спектаклях и фильмах. Эмоциональность он готов был отдать противнику Ленина — Спиридоновой. Ленин же выигрывал с ней бой иным оружием — «блестящей логикой мысли». Если Щукин и другие исполнители были внешне динамичны, то Ленин — Ю. Каюров «медлен-

но, собранно, сосредоточенно» подходил к трибуне, с которой только что сошла произнесшая страстную «митинговую» речь Спиридонова. И побеждал ее силой своей мысли, безупречной логикой, весомостью аргументов.

Документализм в Лениниане — не просто некое уточнение интонации, а существенный и новый эстетический принцип, как и всякое новаторство, опирающийся на традицию и в чем-то спорящий с ней, обогащающий ее.

«При всем трепете перед образом Ленина, — говорил Ю. Каюров, — я прежде всего попытался вернуть себе ощущение, что он, Ленин, человек. И как в каждом человеке, в нем сочетается множество качеств, сильных и слабых. Он мог быть сильным, мужественным, негибаемым, целеустремленным, волевым... И мог уставать, волноваться, тревожиться, сомневаться»²⁰.

В критике раздавались голоса, что документализм в искусстве преходящ, что это лишь мода на «подлинность». Конечно, документализм не всегда равнозначен достоверности. Порой он оборачивался лишь имитацией истины, стилизацией факта, подделкой под документ. Полагая, что документ вообще противопоставлен художественности, критик И. Золотусский на этом основании сетовал, что «документ вырвался на страницы литературы, смешав, кажется, все карты художественности, учинив ей строгий досмотр и поставив ее в подчиненное положение по отношению к себе»²¹.

И впрямь: в театре тех лет инсценировались судебные процессы, в игровые ленты вставлялись (и вставляются посейчас) куски кинохроники. Мемуары, документальная проза находили (и находят) все новых и новых заинтересованных читателей.

И все это — более чем мода. Это нечто новое в искусстве, плодотворное и художественно продуктивное. Поэтому правы писатель А. Адамович и литературовед Д. Затонский, для которых приливы и отливы интереса к до-

²⁰ «К Ленину — дорогами театра», стр. 191.

²¹ И. Золотусский. Высшая правда — вымысел. — «Литературное обозрение», 1978, № 1, т. стр. 33.

кументу — явления закономерные, обусловленные и социально-исторически и самодвижением искусства. А. Адамович пишет: «Да, очевидно, литература так и существует, живет, пульсируя: расширение, большой захват действительности, а за этим следует уплотнение в формы, все более мускулистые и самостоятельные, пока самостоятельность формы не начинает превращаться в изощренность, в самоцель... И тогда спасение в том, чтобы снова побольше захватить правды самой жизни, факта»²².

В наше время тяга к документальности прежде всего отражает живую потребность в правде. В той точной, непосредственной правде, которая не расцвечена фантазией художника, а словно бы поведена нам самой историей.

Документальность как бы сближает искусство с наукой. Она лишь на первый взгляд означает усиление в искусстве объективного начала и ослабление субъективного. По существу она отнюдь не отменяет диалектического единства этих начал. Только объективность, событие, факт выходят в документальных повестях и фильмах вперед, а субъективность, отношение художника, его личность уходят в подтекст, во внутреннюю структуру произведения.

Если же говорить о Лениниане, то и здесь самая строгая достоверность, хроникальная точность воспроизведения событий никак не отменяют эмоциональной страстности художника, его творческих прав. Только диалектическое соединение этих начал позволяет решать ленинскую тему в ее действительном масштабе, с подлинным историзмом и подлинной художественностью.

И надо ли говорить, что документальность не отменяет идейности, необходимости четкой авторской позиции.

К хроникальному жанру принадлежит и сценарий М. Шатрова, по которому режиссером Л. Пчелкиным снят игровой телевизионный фильм «Полтора часа в кабинете Ленина».

Тот же июль 1918 года, что и в фильме «Шестое июля». Во время очередного заседания Советского правительства идет разговор о политике германского правительства, которое в ответ на убийство левыми эсерами Мирбаха требует введения батальона своих солдат «для охраны посольства в Москве».

Затем — о монументальной пропаганде. Принимается решение снять памятники царям, не имеющие художественной ценности.

— А взамен поставить Льву Толстому, — предлагает Ленин. — И непременно перед Успенским собором, где попы отлучили его от церкви. — Владимир Ильич настаивает, чтобы с новыми памятниками не медлили.

Сосредоточенность, весомость мысли — вот главное, чем примечательна в этом телефильме работа Михаила Ульянова. Именно здесь мы впервые увидели его в роли Владимира Ильича.

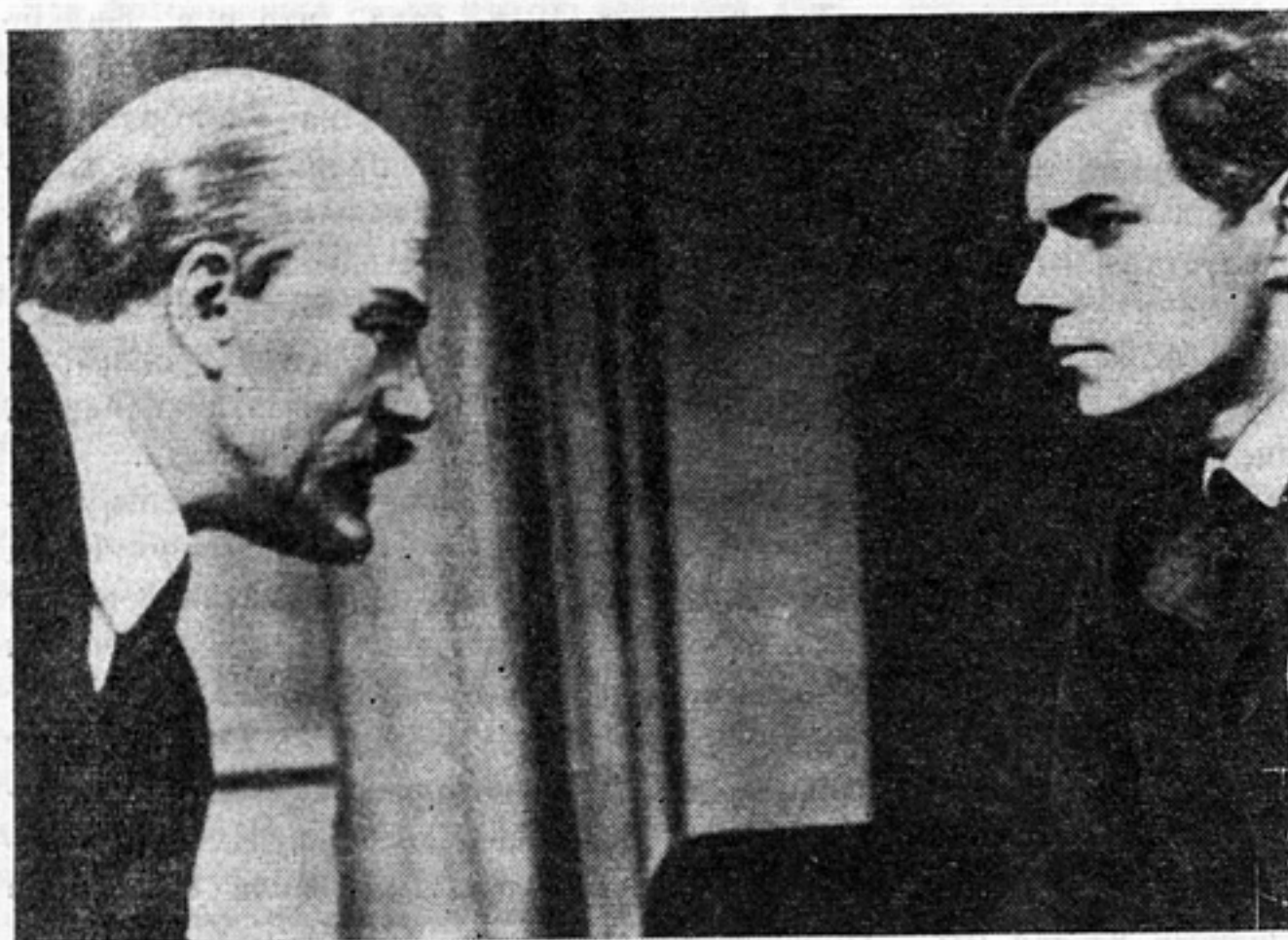
Сжатые губы, сдвинутые брови. Жесткость и гневность во взгляде. Ленин взволнован, даже нервничает — удар крышкой чернильницы. Это понятно: ведь поступают все более тревожные сведения. Немцы в посольстве жгут архивы, просят два вагона для отправки своих семей в Германию. Значит, готовят разрыв дипломатических отношений с Советской республикой?

Думается все же, что и самое суровое время не исключало иронии, юмора, даже улыбки. И жаль, что Ульянов не позволил себе здесь того, что могло бы придать образу эмоциональную стереоскопичность, сделало бы его более человечным, менее однообразным в своей напряженности. Тем более что некоторые эпизоды сценария (обсуждение вопроса о памятниках, например) даже предполагают такие краски.

Фильм «Полтора часа в кабинете Ленина» сделан тоже в законах документа, хроники.

Но стремление художественными средствами воспроизвести не только стиль, но и фактуру документальной ленты на этот раз выражается и в намеренно «несделанных» мизансценах, когда камера показывает участников большого совнаркомовского заседания, непринужденно разместившихся, как говорится, в тесноте, да

²² А. А. Адамович. В соавторстве с народом. — «Вопросы литературы», 1978, № 5, стр. 46—47.



«На пути к Ленину».
В. И. Ленин — М. Ульянов

не в обиде, и в таких нарочито оставленных «промах» оператора, как блики на очках Луначарского.

В этом фильме особо выразительны кадры, дающие портрет Ленина. Знакомый галстук в горошек, характерный наклон над столом с опорой на вытянутую руку. Голова, опущенная на сжатые кисти рук. Продолжительные крупные планы, даже очень крупные — когда в кадре лишь часть лица, — как бы акцентируют внимание зрителя на духовном, интеллектуальном начале. Так же, как и тот кадр, где портрет Ленина возникает на фоне полок с книгами.

А в финале изображение Владимира Ильича, выступающего на профсоюзном съезде, приобретает характер торжественного барельефа.

Право на вымысел

Документ и вымысел — эта проблема по-разному решалась и решается художниками. Е. Габрилович в статьях, публиковавшихся в журнале «Искусство кино» и позднее составивших книгу «Рассказы о том, что прошло», от-

стаивал право на творческое домысливание. Он гордился тем, что в сценариях «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше» речь Ленина свободна от прямых цитат. Габрилович подчеркивал, что во второй новелле «Рассказов о Ленине» им были сочинены выступление Владимира Ильича на заводе во время его болезни, история с женихом медсестры, починившим Ленину радиоприемник, рассказ Ильича медсестре о своей женитьбе. В «Ленине в Польше» плодом авторского вымысла являлось посещение Лениным костела, чтение им в тюрьме стихов Мицкевича, эпизод, где Ленин раскрашивает игрушки, реплика сожаления, что у него нет детей. На страницах «Литературной газеты» драматургу пришлось даже вступить в полемику с читателем, категорически оспаривавшим право художника на вымысел при изображении В. И. Ленина. Главным аргументом Е. Габриловича в защите такого права, в неизбежности работы творческого воображения художника было признание необходимости создать не фотографический снимок Ленина, а образ эпохи, образ исторической личности, образ вождя.

Вспомним, что и Н. Погодин в свое время

говорил; страшная ответственность работы над образом Ленина для меня в том, что я должен «руководить» Лениным. А без этого не получится живого образа. И поэтому от пьесы к пьесе все более отходил от прямой цитатности в речи Ленина, все смелее домысливал ленинское поведение, ленинскую психологию, ленинский образ.

Е. Габрилович, как и Н. Погодин, отстаивает незыблемые права художественного воображения. При условии, что придуманное остается в согласии с логикой и историей, и ленинского характера, не противоречит возможному, является вероятным. Е. Габрилович признал потом, что эпизод выступления больного Ленина на заводе — слишком резкое отступление от фактов. Его содержание следовало выразить каким-то иным, опосредованным способом, не нарушая исторической достоверности. При всем этом драматург настаивает: «Писал его (В. И. Ленина. — Н. З.), каким он был во мне, как я его слышал... Пусть для других он другой. Для нас он такой»²³.

Примечательно, что и такой крупный актер современности, как М. Ульянов, тоже озабочен тем, чтобы «донести до зрителя свое личное представление о Ленине, свое понимание его»²⁴.

А вот творческая позиция М. Шатрова существенно отлична от позиции Е. Габриловича и М. Ульянова.

В работе над сценариями и пьесами о Ленине М. Шатров во всем опирается на помощь историков, на данные истории, которые он стремится воспроизвести, точно следуя их сути и букве.

Порой история входила в произведения М. Шатрова крупными, монолитными кусками. Таковы сценарии «Шестое июля» и «Поименное голосование». Этот последний, воплощенный режиссером Л. Пчелкиным в жанре телерепортажа (1968), был создан М. Шатровым на основе Стенографического отчета IV Чрезвычайного съезда Советов рабочих, солдат-

ских, крестьянских и казачьих депутатов (март 1918 года), где главными вопросами были ратификация Брестского мирного договора и перенесение столицы в Москву. А нередко драматургу приходилось самому, как исследователю, по крупицам собирать драматическую канву фактов — как в сценарии «Доверие», или как в пьесе «Синие кони на красной траве», — прибегать к творческому вымыслу. Но и в этих случаях установка его все же была иная, чем у Е. Габриловича.

«Широко распространенным принципом — «этого, возможно, не было в жизни, но это могло быть» — я пользуюсь только в тех случаях, когда не знаю, как было на самом деле»²⁵, — говорил М. Шатров в одном из интервью после выхода на экран фильма «Шестое июля».

Сдержанно допускает художнический домысел и критик В. Осипов: «Нарушение фактической основы ленинской биографии не имеет ничего общего с закономерным художественным домыслом, который уже своей приставкой «до» как бы предполагает только добавление к чему-то доказанно-достоверному, добавление, оправданное потенциальной общностью достоверного и домышленного»²⁶. Об ограниченной роли вымысла применительно к художественной Лениниане говорит и С. Сартаков: «Право художника на творческий вымысел здесь должно развиваться в строгих рамках бесспорных исторических документов»²⁷.

Очерченная теоретическая проблема в последние годы успешно решается на практике в ряде картин.

Примечателен в этом отношении и ленинский эпизод в фильме «Красная площадь», снятом В. Ордынским по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. По Красной площади маршируют воины только что созданной армии Советов. Они выстраиваются в шеренги, чтобы принять присягу. На сколоченную из досок

²³ Е. Габрилович. Образ, история, время. — «Литературная газета», 13 октября 1966 г.

²⁴ М. Ульянов. На пути к образу. — «Советская культура», 22 января 1974 г.

²⁵ М. Шатров. Следуя ленинскому документу. — «Литературная газета», 20 ноября 1968 г.

²⁶ В. Осипов. Земное небо гения. — «Молодая гвардия», 1967, № 4, стр. 262.

²⁷ С. Сартаков. Во имя духовного взаимообогащения народов. — «Коммунист», 1973, № 14, стр. 161.

трибуну (в том месте, где теперь Мавзолей) поднимается Ленин (артист С. Яковлев). Он в темном пальто с бархатным воротником. Ленин читает с трибуны первые слова воинской присяги — и красноармейцы повторяют их за ним. Потом он передает текст — дальше его читает Свердлов, — а Ленин сходит с трибуны, становится в строй красноармейцев, рядом с Амелиным, молодым командиром в кожаной куртке (его играет артист С. Любшин). И вместе со всеми, как воин революции, Ленин повторяет слова присяги, заключительные ее слова: «...не жалея ни сил, ни самой жизни». Такого эпизода не было в действительности. Но он выразительно, экспрессивно передает и демократизм Ленина, и его единение с массой.

Решается та же самая проблема и в лентах, созданных содружеством советских и зарубежных кинематографистов.

В монгольском фильме «Утро» (1969) центральной стала встреча Сухэ-Батора с Лениным в Кремле (на роль Ленина был приглашен Ю. Каюров).

На основе книги А. Куреллы немецкий драматург Х. Байерль вместе с Е. Габриловичем написал сценарий, по которому был поставлен фильм «На пути к Ленину» (1970). Он был снят режиссером Гюнтером Райшем как совместная работа киностудий ДЕФА и «Мосфильм».

М. Ульянов, исполнивший в этом фильме роль Ленина, стремился к синтезу документальности и творческого воображения. Артист говорит: «В основу каждого произведения о Ленине должен быть положен документ, и творческое воображение художника должно сосредоточиться на осмыслении этого документа, то есть тех исторических процессов, которые его создали»²⁸.

Советско-финский фильм «Доверие», снятый по сценарию М. Шатрова и историка В. Логина, — это историко-политический фильм, основанный на строго документальном материале.

Ленинский принцип самоопределения наций — тема фильма. Ленин провозгласил этот принцип задолго до Октябрьской революции и последовательно его осуществлял, когда революция свершилась и принесла свободу народам бывшей Российской империи.

Содержанием картины стала историческая закономерность того факта, что Совет Народных Комиссаров признал правительство Финляндии, подтвердив тем самым право финского народа на самостоятельную государственность.

Режиссеры фильма Виктор Трегубович (СССР) и Эдвин Лайне (Финляндия) сосредотачивают экранное действие на этом историческом событии как на важнейшей политической проблеме.

Ленин здесь не эпизодический персонаж, а центральный герой: его внутренний мир, ход его мысли получают выражение во всей композиции фильма, во всем развитии действия и в тех ретроспективных эпизодах, которые возвращают нас на пять, десять, пятнадцать лет назад. Ретроспекции возникают вразброс, с нарушением временной последовательности. Тут закономерность не хронологическая, а смысловая, ассоциативная. Но при всех этих перебросках действие фильма развивается с неторопливой обстоятельностью.

Ритм действия драматически напрягается, когда пятьсот финнов приходят в Зимний дворец, заполняя всю его парадную лестницу, чтобы царь подтвердил их право на автономию. Или в момент, когда молодой финский террорист в упор стреляет в сверкающего позументами губернатора, медленно и тяжело поднимающегося по ступеням навстречу своей гибели.

Но подлинным центром картины, как уже сказано, стал Ленин. Его ум, сосредоточенность — таковы главные «искомые», к которым было обращено внимание К. Лаврова, давшего во многом новую трактовку образа Владимира Ильича. Критикой справедливо был отмечен «остро выявленный драматизм роли», ярко раскрытое актером «пристрастно-личное отношение» Владимира Ильича к тем вопросам, с которыми ему приходится сталкиваться на протяжении экранного действия.

²⁸ М. Ульянов. Моя профессия. М., «Молодая гвардия», 1975, стр. 185—186.

«Доверие».
В. И. Ленин — К. Лавров



«Доверие» — фильм разговоров, рассуждений. Это особенно относится к той его части, которая составляет «настоящее время». Оно ограничено диалогами немногих исторических лиц, замкнуто в интерьерах. В ретроспективных эпизодах (а это едва ли не половина фильма) больше динамического действия, просторности, они многолюднее. Вместе с тем ретроспективные кадры чаще всего (за исключением эпизода в Куоккале) как бы передают ритмику исторических событий: забастовки, митинги, политические акции.

Строгая интонация фильма в основном отвечает четкости ленинской позиции, ленинского поведения. В то же время стиль картины порой даже суховат. К сожалению, не избежала она и иллюстративности. Таков, к примеру, эпизод, где Ленин, преследуемый шпиком, выскакивает на ходу из поезда прямо в снег, а потом, при переходе через залив, проваливается в ледяную воду, и сопровождающие его финны помогают ему спастись. Конечно, и тут Ленин познает склад, характер этих людей, а через них — нравственные достоинства народа. И все же эпизод, внешне весьма драматичный, решен дидактично, иллюстративно.

Целеустремленность действия, выразитель-

ность интонации — несомненные достоинства режиссуры фильма. При всей строгости, хроникальности повествования он пронизан светом, музыкой, написанной Г. Свиридовым и включающей фрагменты увертюры Я. Сибелиуса «Финляндия».

В фильме почти нет быта, броских штрихов эпохи, ее атмосферы. Просто здесь это несущественно, «не в стиле». Заслуживает быть отмеченным и то, что интонация фильма, его освещенность нередко входят в противоречие с трудностями момента. Вот Ленин вышел из Смольного. Он снят на фоне голубого растреллиевского здания. Белизна снега. Золотистые блики солнца. В просторном небе парит чайка. И только черные галки на голых деревьях напоминают, что это декабрь. В таком кадре есть настроение, даже символичность: ведь главное для Ленина в эти дни, как бы ни было трудно, холодно и голодно, главное — это победившая, продолжающаяся революция. Но есть и некая идилличность, специальная красота, которые эпохе свойственны не были.

То, что в этом строго историческом фильме явственны ноты поэтического мироощущения, — хорошо, плохо другое: они иногда, к сожалению, обретают слащавое звучание.

Стилистическое многообразие произведений о Ленине, созданных в последние годы, проявляется и развивается в связях со всей советской литературой и искусством, со всем их творческим опытом. Кинематограф, например, внимательно учитывает опыт поэзии. Напряженность духовных исканий нашего современника выражена в стихотворном цикле Ю. Марцинкявичуса «Сегодняшний Ленин». Соотнести историю и современность стремится Е. Евтушенко в поэме «Казанский университет». В Лениниане советской поэзии 60—70-х годов становится все более существенным философское начало, осмысление Ленина в масштабе всей истории, ее сменяющихся эпох.

В современном искусстве вообще возросла ценность индивидуального, субъективного, как возросла в нашем обществе ценность личности. В 30—40-е годы в ходу были песни, выражавшие прежде всего эмоции больших групп людей, массовые чувства: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...» Сегодня даже социально значимые, масштабные темы преломляются через «я» поэта и того, кто поет его песню: «Спросите вы у матерей, спросите у жены моей...»

Поэтому и экранная Лениниана сейчас все чаще являет сплав объективного, конкретно-исторического изображения действительности с субъективно-поэтическим, отмечена стремлением по-своему прочувствовать данные истории, пронизать их светом своего собственного видения. Иначе искусству трудно увлечь зрителя, стать активно воздействующей, утверждающей силой, — полагает сейчас, по-видимому, все большее число художников.

На этих путях возник и такой яркий, своеобразный спектакль, как «Революционный этюд» («Синие кони на красной траве») в Московском театре им. Ленинского комсомола.

Трудно сказать, насколько окажется применим опыт этого спектакля на экране. Но то, что свобода выбора, творческого замысла и трактовки приходит к художнику лишь в результате глубочайшего постижения сути ленинского образа, остается непоколебимой истиной для всех художников. Вспомним, как увлечен-

но и кропотливо изучали ленинские труды, документы, фонограммы, мемуары о Ленине Н. Погодин и С. Юткевич, Б. Щукин и М. Штраух, Б. Смирнов и В. Честноков, М. Шатров и Е. Габрилович, М. Ульянов и К. Лавров. Многообразие индивидуальных художнических видений возникает только на почве партийной зрелости советских драматургов, актеров, режиссеров, стремящихся своим искусством ответить на запросы сегодняшнего зрителя, созидającego коммунизм.

Лучшие произведения нынешней экранной Ленинианы — это художественное постижение Ленина как выразителя великой правды революции, правды нашего века, это утверждение неразрывного единства исторического, масштабного в Ленине — и индивидуального, личного, это умение увидеть гуманизм, человечность Ленина не столько в быту, в общении с отдельными людьми, сколько в сфере его политической, государственной деятельности.

Раскрытие внутреннего мира Ленина, проникновение в его психологические глубины, устремленность ленинской мечты, ленинской энергии к нашему сегодня, многообразие стилевых и жанровых красок, строгая достоверность и поэтическая свобода — все это существенные завоевания и приметы нынешнего этапа художественной Ленинианы.

Таков путь, такова тенденция. Но это не значит, конечно, что это путь прямого восхождения, что последующие пьесы и фильмы обязательно превосходят (или превзойдут) произведения предшествующих этапов. Нет, значенные этапных поисков М. Ромма, С. Юткевича, Н. Погодина, А. Каплера, Б. Щукина, М. Штрауха принадлежат не только истории. Их опыт жив и сегодня, и сегодня их работа представляет ценность непреходящего значения. Надо поэтому еще и еще раз подчеркнуть, что главное в движении Киноленинианы — это внимательное изучение, развитие, обогащение накопленного опыта, в сочетании со смелым новаторством, опирающимся на никогда не стареющую традицию, у истоков которой — наши классические фильмы о великой революции и ее вожде, принесшие советскому кино-искусству мировую славу.

Уроки экранной Ленинианы неисчерпаемы, как неисчерпаемы уроки коммунистической идейности и нравственности, заключенные в годах, днях и мгновениях жизни Владимира Ильича Ленина. Насущная необходимость дальнейшего образного освоения и осмысления замечательных страниц этой жизни сегодня предопределяется всей атмосферой бытия нашего общества, грандиозностью свершений советского народа, сложностью новых исторических задач, перед нами стоящих.

О перспективах дальнейшего обогащения золотого фонда Ленинианы советского кино мы раздумываем сейчас, обогащенные теоретической мыслью партии, развитием ленинского учения в решениях XXIV—XXV съездов КПСС, в Постановлениях ЦК по идеологическим вопросам, в классических трудах Л. И. Брежнева, в недавнем партийном документе, горячо воспринятом творческой интеллигенцией страны, в Постановлении ЦК КПСС «О 110-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича Ленина». В нем подчеркивается: «Выйдя на мировую арену классовой борьбы как верный и стойкий последователь Маркса и Энгельса, Ленин всесторонне развил их революционное учение. Обладая непревзойденным даром научного предвидения, глубочайшего проникновения в самую суть происходящих событий и явлений, творчески применяя диалектико-материалистический метод к анализу новых исторических условий, он обогатил принципиально важными положениями все составные части марксизма, открыл новый этап в его развитии».

В свете всего исторического опыта, накопленного партией, народом в процессе строительства коммунизма, оценивается и все сделанное нашим искусством в области духовного развития советского человека, в направлении его нравственного совершенствования. С этой точки зрения оцениваем мы и творческие открытия художников, способствовавших своим творчеством развитию и обогащению Киноленинианы. Значение их вклада трудно переоценить. Но испытывая законную гордость при мысли об успехах лучших фильмов о Ленине, мы ответственно и ясно видим и нере-

шенное, упущенное. Ленинская прямота и мужество, с которыми партия беседует с народом о глобальных проблемах коммунистического строительства, научная глубина и содержательность речи Л. И. Брежнева на ноябрьском (1979 г.) Пленуме ЦК КПСС подвигают и кинематографистов на требовательное и нелицеприятное рассмотрение состояния и перспектив своего искусства, призванного во всем, в каждом фильме, быть боевым помощником партии.

Поистине необъятно идейное и духовное наследие Ленина, бережно охраняемое советскими людьми как основа нашего общего идейного и нравственного богатства. Перед мастерами экрана, работающими над ленинской темой, открыт поистине бескрайний простор для поиска, вдохновенного и целеустремленного. Многообразны уже изведенные и маняще богаты не изведенные еще пути Ленинианы, по которым будет развиваться коллективный поиск на экране. Великое время, в которое мы живем, требует от художников новой глубины понимания и новых масштабов в воссоздании любимого народом образа.

Н. Туманова

Им выпало счастье начать

Традиции Б. В. Шукина и М. М. Штрауха в экранной Лениниане

Описать реального пролетарского вождя — это гигантская задача, для которой нужен очень высокий уровень мировоззрения и огромный талант.

А. В. Луначарский

Художественная Лениниана началась еще при жизни Владимира Ильича: о нем складывались песни, сказания, легенды, а к началу 30-х годов фольклор, по словам М. Горького, «возвел Владимира Ленина на высоту мифиче-

ского героя, равного Прометею»¹. И в литературе Лениниана родилась еще при жизни вождя — в стихах В. Маяковского, В. Брюсова, Д. Бедного, П. Тычины, Токтогула. Тогда же сделала первые шаги и художественная Кинолениниана.

Замысел первого игрового фильма о В. И. Ленине и революции относится к началу 1922 года. Заведующий Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса, член КПСС с 1899 года, «рабочий, самоучка-литератор», как он сам о себе писал, П. И. Воеводин подготовил сценарий «для агитационно-художественной, историко-революционной картины «Владимир Ильич Ленин». Фильм должен был называться «Через преграды — вперед и выше! (Владимир Ильич Ульянов-Ленин)». И хотя сценарий этот был утвержден «в части художественной и технической художественным советом из авторитетных киноспециалистов (режиссеров, художников и литераторов)»², автор все же послал свое произведение Владимиру Ильичу и просил его дать согласие на постановку этого фильма, высказавшись об уровне авторского «понимания исторического процесса и толкования роли и личности вождя пролетариата в момент борьбы нашей с классовым врагом»³.

В. И. Ленин передал сценарий Н. К. Крупской, руководившей в то время Главполитпросветом. Надежда Константиновна написала следующее: «Автор инсценировки хочет отобразить чуть ли не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие автобиографические подробности неверны.

Постановка чрезвычайно сложная, требующая массы участников, будет стоить бешеных денег, исполнение будет скверное и будет напоминать плохой лубок.

Наша кинематографическая техника очень плоха, и отобразить то, чего хочет автор, не сможет. Пьеса вряд ли приемлема»⁴.

В связи с заключением Н. К. Крупской

В. И. Ленин написал записку секретарю Совнаркома Л. А. Фотиевой: «Отклонить все на основании сего отзыва»⁵.

С тех пор при жизни Владимира Ильича попыток создания игровых картин о вожде революции больше не было.

И можно не удивляться высказанной в 1929 году мысли Луначарского, что еще не наступило время для художественного изображения Ленина и его эпохи («Дать «Лениниаду» — это значит написать нечто вроде «Войны и мира»)»⁶.

Потребовалось еще целое десятилетие, потребовалось создание образа положительного героя нового времени в театре и в кино (Максим, Полежаев, герои фильмов И. Пырьева, С. Герасимова), принципиальная победа фильма «Чапаев» братьев Васильевых, чтобы стало возможным создание образа Ленина актерскими средствами.

Первым из актеров, кого увидели кинозрители в образе Ленина, был Борис Щукин. Первым из актеров, кого увидели в образе Ленина театральные зрители, был Максим Штраух.

Случилось это одновременно: 7 ноября 1937 года на торжественном заседании в Большом театре состоялась премьера фильма «Ленин в Октябре», в тот же вечер в Театре Революции — премьера пьесы А. Корнейчука «Правда»⁷.

Б. Щукин и М. Штраух остались непревзойденными исполнителями образа вождя революции. Работа над ним стала основным смыслом их творческой жизни и их высоким гражданским долгом. Именно он удерживал на съемочной площадке неизлечимо больного Щукина, который спешил закончить работу над образом Владимира Ильича в фильме

⁵ «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», стр. 38.

⁶ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах. М., «Художественная литература», 1967, т. 8, стр. 27.

⁷ Премьера пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем» на сцене Театра имени Евг. Вахтангова, где роль Ленина исполнял Б. Щукин, состоялась 13 ноября 1937 года. Первыми исполнителями роли Ленина в юбилейном 1937 году были также П. Оленев («На берегу Невы» К. Тренева в Малом театре), А. Бучма («Правда» А. Корнейчука в Театре имени И. Франко в Киеве), К. Скоробогатов («На берегу Невы» в Театре имени А. С. Пушкина в Ленинграде).

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах. М. Гослитиздат, 1952, т. 27, стр. 312.

² «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 75.

³ Там же, стр. 38.

⁴ Там же.

«Ленин в 1918 году», вдохновлял Штрауха более тридцати лет непрерывно вести колоссальную работу над образом вождя — работу ученого и художника.

Актерский образ Ленина на сцене и в кино родился в год, когда страна наша готовилась отметить 20-летие Великой Октябрьской социалистической революции. Центральный Комитет партии обратился к советским писателям с призывом создать произведения, посвященные важнейшим событиям истории Советского государства и партии большевиков. Тогда же был объявлен конкурс на лучшую пьесу и сценарий в честь 20-летия Октября. Условия конкурса предусматривали отображение исторической роли Ленина как вдохновителя и вождя революции.

«Итог работы целого поколения», — так сформулировал М. Штраух в названии статьи в «Правде» (20 января 1939 года) мысль о коллективных усилиях художников, пришедших к воплощению образа Ленина в театре и в кино. Щукина и Штрауха привела к принципиальной победе прежде всего их верность революционному советскому искусству, вобравшему в себя и такое бессмертное свойство классического искусства, как углубленное исследование человеческого характера. В связи с этим последним интересен метод работы автора ряда произведений, обогативших драматургическую Лениниану — Н. Погодина, описанный им так: «...Я должен обращаться с образом Ильича, как с любым другим литературным образом, — иначе ничего не получится»⁸.

Подходить к образу Ленина так же, как и к любому другому, то есть создавать его по общим законам искусства, в традициях классики. И все же Ленин — это Ленин. Да, он живой человек. Но он и единственный, неповторимый — как вождь первой в истории человечества пролетарской революции, руководитель первого в мире социалистического государства. Наконец, Ленин — тип человека новой исторической формации.

Поэтому так понятны те особые трудности, которые ощутили драматурги, режиссеры и актеры, приступив к работе над образом Ленина.

А. Корнейчук вспоминал, что актеры (а он делился с ними своими мыслями о предстоящей работе над пьесой «Правда») просили его вывести образ Ленина без слов. «Это нам не под силу», — говорили они. Когда пьеса была написана, даже такой актер, как А. Бучма, не решался играть роль Владимира Ильича. А как характерна первая дневниковая запись Штрауха в связи с предложением сыграть Ленина: «Было страшно...»

Теперь, четыре десятилетия спустя, многое кажется очевидным. Но тогда... Тогда надо было искать все — идейно-художественную концепцию образа, манеру исполнения, внешность, походку, жесты, грим. У всех или почти у всех исполнителей работа над образом Ленина начиналась с поисков грима.

У всех... Но только не у Щукина. Борис Васильевич не забыл, как еще в 1928 году А. В. Луначарский, говоря о ролях коммунистов, сыгранных актером на сцене Театра имени Евг. Вахтангова, наметил их прямую связь с решением образа Ленина. Актер был окрылен и мнением Горького, который видел Щукина в роли Егора Булычева на одной из репетиций и сказал, что Щукин мог бы сыграть Ленина.

Первое предложение исполнить роль Ленина в кино было связано с фильмом «Ноябрь» («Человек с ружьем»); с черновым вариантом сценария актера познакомил автор — Н. Погодин. Предполагал ставить картину С. Юткевич. Уже прошли в Ленинграде пробные съемки Щукина, уже, казалось, началась работа. Но сложилось так, что постановка фильма «Человек с ружьем» была отложена, а позже в этом фильме снялся М. Штраух. Щукин же стал сниматься в картине «Ленин в Октябре». С Юткевичем ему больше работать не довелось. Но сохранились записи режиссера о начале работы над образом Ленина. В апреле 1937 года, когда проходили встречи и беседы с Щукиным о роли Ленина, Юткевич записал в дневнике мысль, связанную с

⁸ Н. Погодин. На подступах к великому образу. — «Вопросы литературы», 1959, № 9, стр. 83.

известным пожеланием Маркса изображать народных вождей «суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде»⁹, без «котурнов» и «ореола», но и не в «неглиже». Вот эта мысль режиссера: «Начинает выкристаллизовываться художническое убеждение, настойчивое и ясное: нельзя ставить перед актером задачи «опрощения», «очеловечивания», нельзя только показать, что «и он, как все», но нельзя и играть «памятник», больше всего нужно бояться позы, не надо стремиться к фотографической натуралистичности...»¹⁰

Сам же Борис Васильевич составил для себя лаконичные, но необычайно емкие характеристики образа Владимира Ильича. Он записывал: гениальный ум, высокая культура, скромность, великое сердце, воля, вера в народ, непримиримость...

Он определял: «Весь путь — созидание, борьба, работа, творчество». «От жизнерадостности — человек, любящий детей, природу, цветы, людей». «В нем сочетается нежность и суровость»¹¹.

Он особо отмечал ленинский темперамент: кипучая натура, страстность, жизнерадостность.

Интересно, что две черты особенно привлекали Бориса Васильевича: о них он сделал несколько повторных записей. Это — отношения Ленина с народом (любовь, вера, верность) и это — умение учиться (вечный ученик, ученик Маркса и Энгельса, учится у своих товарищей, у народа, у жизни, проверяет себя на массах, советуется с ними)¹².

Но, конечно, больше, нежели в записях, проявилось понимание актером Ленина и отношение к нему в самой исполнительской манере — яркой, эмоциональной, заразной. Щукин не скрывает своего восхищения Лениным. Его отношение к нему и причины такого отношения так близки к горьковским.

«Меня восхищала,— писал Горький о Лени-

не,— ярко выраженная в нем воля к жизни и активная ненависть к мерзостям ее, я любовался тем азартом юности, каким он насыщал все, что делал. Меня изумляла его нечеловеческая работоспособность. Его движения были легки, ловки и скупой, но сильный жест вполне гармонировал с его речью, тоже скупой словами, обильной мыслью... Речь его всегда вызывала физическое ощущение неотразимой правды». А «блеск... глаз делал речь его еще более жгучей и ясной»¹³.

Позже М. И. Ромм так определит сквозную линию образа Ленина в исполнении Щукина: «Ленин с железной волей вел партию к Октябрьскому восстанию»¹⁴. Да, то была сквозная линия образа. Но ведь актерское исполнение предполагает зримо-конкретное проявление этой сверхзадачи. А как быть, если исполнитель решительно не похож на Владимира Ильича? Обескураженный при первой встрече с Щукиным этой непохожестью, Ромм вспоминал позже, как, несмотря на это, тогда же поверил, что актер сыграет Ленина: «Я увидел в глазах Щукина поразительный, редкий огонь таланта, ума и иронии... Природа обаяния Щукина была «ленинской», ибо это было обаяние яркого и светлого ума»¹⁵. Вслед за Горьким и Маяковским, а, может быть, лучше сказать — как Горький и Маяковский, Щукин с нескрываемым восхищением раскрыл новый характер всемирно-исторического значения, показал «воинствующий оптимизм материалиста», революционера, вождя и человека, связанного с центральными проблемами времени. Известно, что Надежда Константиновна Крупская не была удовлетворена первыми работами Б. Щукина и М. Штрауха. В статье «О пьесах, посвященных Октябрю», опубликованной 13 декабря 1937 года в «Правда», она писала:

«И тов. Штраух, и тов. Щукин дают Ильича чересчур быстро бегающим, слишком жестикулирующим. Это неправильно, это искажает образ Ильича».

⁹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в 2-х томах. М., «Искусство», 1976, т. 1, стр. 6.

¹⁰ «Образ В. И. Ленина в советском киноискусстве», М., 1969, стр. 14.

¹¹ Там же, стр. 15.

¹² Там же.

¹³ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах., т. 17, стр. 29.

¹⁴ М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 39.

¹⁵ Там же, стр. 33.

И Щукин не был удовлетворен своей работой. Он писал Ромму после фильма «Ленин в Октябре»: «Если когда-нибудь мне придется играть еще Ленина — я буду играть его совсем по-другому». Столь желаемое для актера и очевидное для зрителей отличие исполнения Щукиным роли вождя в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» С. Эйзенштейн описал следующим образом: «В первой серии образ Ленина кое-где казался произносимым по складам, казался составленным из отдельных характерных интонаций, движений, поз». А во второй серии Щукина уже «не связывает условность жеста или документальная преднамеренность интонаций. Он говорит беспрепятственно, он действует свободно, и каждое движение, каждая интонация сами выливаются в те формы, которые дают нам возможность ощутить живого Ильича»¹⁶.

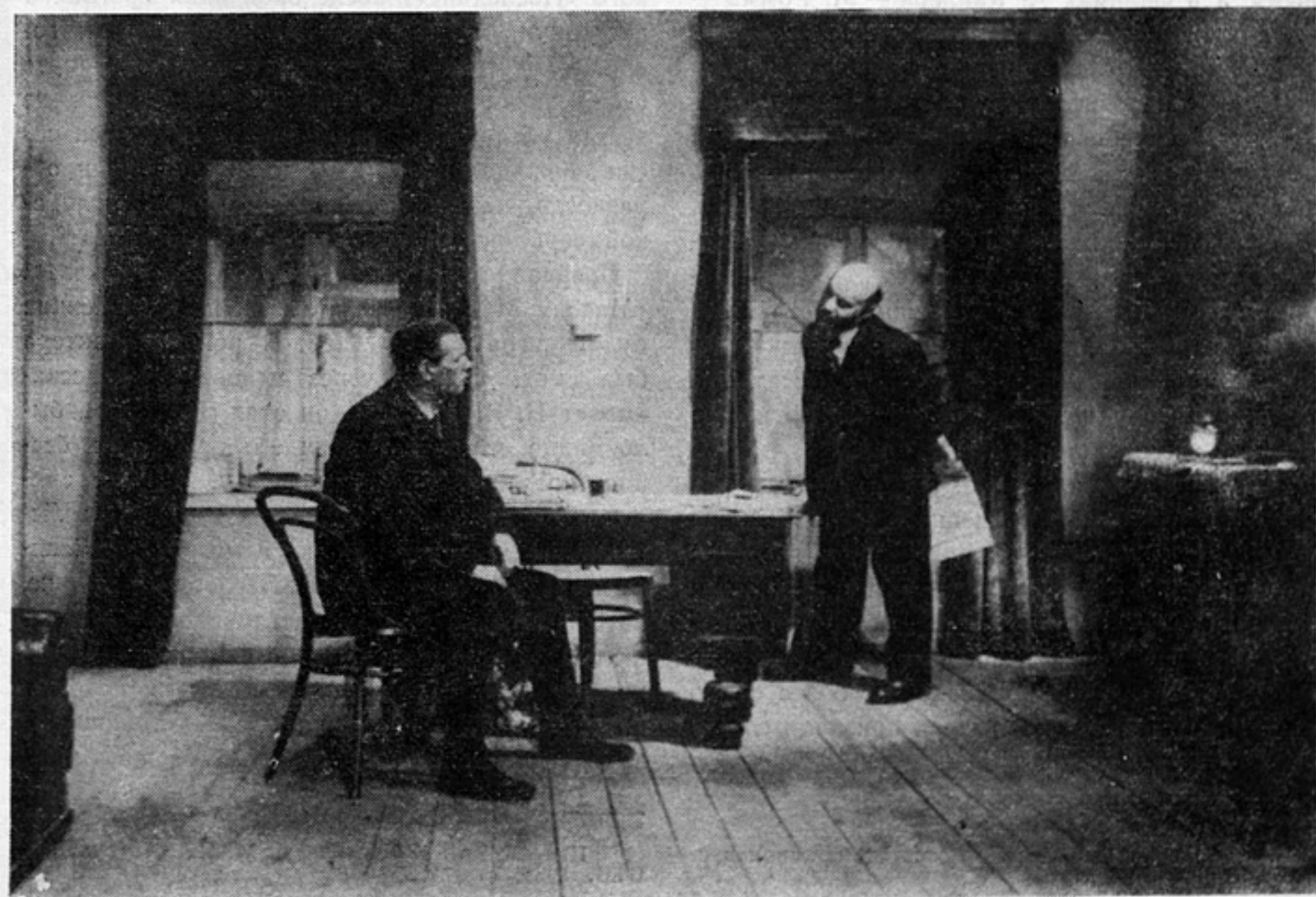
¹⁶ «Сбраз В. И. Ленина в советском киноискусстве», стр. 29.

В картине «Ленин в 1918 году» были реализованы замечания Н. К. Крупской: «...Надо дать не только физический облик Ильича, надо отобразить, как он воспринимает, как он переживает... В момент сильных переживаний, бывало, подолгу ходит Ильич по комнате, заложив руки за жилет, тихо, иногда на цыпочках. Или сидит подолгу, не двигаясь, не шевелясь, весь уйдет в свои думы»¹⁷.

Победа актера была абсолютной, щукинский Ленин был принят, понят. Его полюбили, как героя народного. Он вошел в духовную жизнь общества. Но актер, как и прежде, не был доволен своей работой. Он говорил: «Вот в третьем ленинском фильме я, наконец, наде-

¹⁷ «Правда», 13 декабря 1937 г.

«Ленин в Октябре».
В. И. Ленин — Б. Щукин



юсь дать настоящий образ». К несчастью, этому не суждено было сбыться: вскоре Борис Васильевич умер...

Итог работы Щукина над образом Ленина — убедительное доказательство верности методологически важного для искусства положения, а именно: достоверность художественная выше достоверности факта, ибо правда факта не обязательно становится правдой художественной, тогда как последняя способна выразить правду истории. Отметим еще, что этой поразительной, непреходящей актерской победе способствовала установка сценариста и режиссера на решение образа Ленина в соответствии с общенародным представлением о нем, как о вожде величайшей из всех революций и самом человечном Человеке. Нравственная и эстетическая установка авторов фильма была на узнаваемость Ленина миллионами зрителей. Это позже появилась тенденция, на мой взгляд, претенциозная — показывать Ленина «неожиданным», «непривычным», а в фильмах А. Каплера — М. Ромма — Б. Щукина Ленин был воплощен в соответствии с тем, каким сложился он в восприятии и памяти всенародной. Это обстоятельство, естественно, потребовало органического единства образа Ленина и образа революции, то есть конкретно-исторических событий и атмосферы, в которых действует Владимир Ильич. Он не отделим от революционных масс.

Немалое значение в успешной работе актера имела стилистика фильма, свободная от изобразительной и ритмической нарочитости, дающая актеру возможность действовать свободно и естественно.

Отметив все это, все же выскажем еще раз мнение о решающем значении работы Щукина в фильмах о Ленине и подтвердим это свое мнение словами автора сценария А. Каплера: «Знаю, что картина не состоялась бы без Бориса Васильевича Щукина. Успех «Ленина в Октябре», конечно же, основан более всего на том, что в Щукине зрители признали своего Ильича»¹⁸.

В отличие от Щукина, который, зная мнение Луначарского и Горького, связавших его работу в театре с перспективой создания образа Ленина, внутренне (да и практически) готовился к этой роли, в отличие от него, Штраух никогда не думал об исполнении роли Владимира Ильича. В его творчестве и в театре и, в особенности, в кино преобладали образы отрицательных персонажей. Наконец, внешность актера была далека от внешности Ленина. Поэтому, когда в Театре Революции начали готовить пьесу А. Корнейчука «Правда», далеко не сразу определился исполнитель роли Ленина.

И нужно отдать должное таланту режиссера Н. В. Петрова, который, придя в этот театр, сумел разглядеть в непохожем на Ленина Штраухе, точнее, в его актерско-человеческой природе, те качества, без которых создать образ Ленина невозможно.

А ведь разглядел он их, наблюдая, как Штраух-режиссер (он ставил пьесу М. Горького «Последние») после окончания прогонной репетиции делал замечания актерам, как говорил с ними, «стремясь убедить их в правоте своей точки зрения... как он слушал их не всегда убедительные возражения, как произносил неожиданные фразы, полные юмора и образности, как мгновенно переходил от глубокой серьезности к неожиданной улыбке»¹⁹.

Прервав тогда Штрауха, Петров сказал: «Максим Максимович, а вы знаете, что Ленина будете играть вы?» Первой реакцией актера был смех. «Затем, через мгновение, — рассказывает Н. В. Петров, — он стал серьезным, было видно, что в сознании его пронеслось бесконечное количество мыслей, и, уже не смеясь, а улыбаясь, он сказал: «Я — в роли Ленина? Да что вы?! Как же я могу быть Лениным?» И после рассказа Петрова о Ленине, которого режиссеру посчастливилось видеть в июле 1917 года на квартире у Горького, после мучительных размышлений, во время которых он молча бродил по пустому репетиционному залу, снова неуверенное: «Ну какой же я могу

¹⁸ «Образ В. И. Ленина в советском киноискусстве», стр. 19.

¹⁹ Цит. по кн.: Г. Шахов. М. М. Штраух. М., ВТО, 1964, стр. 227—228.

создать образ Ленина? Посмотрите на меня...»²⁰

«Посмотрите на меня», — убеждал Штраух режиссера, а в дневнике в тот же день записал: «Мои внешние данные... против меня».

Да, актеру не уйти от своих внешних данных. Большой грим делает лицо малоподвижным, а легкий не поможет стать похожим на Ленина. Это тревожило Штрауха — актера театрального. А как же в кино, где заметны каждая морщинка, каждое движение мускулов лица?

Недаром первое, что записал в дневнике о Штраухе Юткевич, готовивший к постановке фильм «Человек с ружьем», было: «У Штрауха очень большой грим. Совершенно непонятно, как это можно осуществить на экране...»²¹

Однако подобно тому, как на первой же репетиции в театре стало ясно, что Штраух может работать над ролью Ленина, так и кинопробы сразу же убедили, что выбор актера был верным.

Отметим теперь один многозначительный парадокс: у лучших исполнителей роли Ленина — Щукина и Штрауха — меньше, чем у других актеров, внешнего сходства с Владимиром Ильичем — и в гриме и без него. Тогда как были исполнители — без грима и в гриме, разительно схожие с Лениным. Вспомним первого из них — рабочего Никандрова — в фильме «Октябрь». На общих планах в сочетании с великолепно организованными режиссером С. Эйзенштейном и отлично снятыми оператором Э. Тиссэ массовками. Ленин — Никандров, как часть, пусть центральная, но все же часть общей живописной композиции, был выразителен и убеждал. Однако крупные, даже средние планы сразу выдавали беспомощность типажного исполнителя. Вспомним удивительно похожего на Ленина актера М. Кузнецова («Синяя тетрадь»); но он не приблизился к уровню Щукина и Штрауха.

Однако этот факт (лучшие исполнители не похожи на Ленина) парадоксален лишь на первый взгляд. По сути же это закономерное

для разработки ленинской темы явление: не внешний облик Ильича воссоздается на экране, а его характер, внутренний мир, мир чувств и мыслей. Здесь необходимы талант масштабный, темперамент страстный, нужны актеры, мыслящие крупно и способные на внутреннее перевоплощение, актеры, которые «сочетают свое мастерство с осознанием и анализом исторического процесса»²².

Но, конечно, и Щукин и Штраух, не полагаясь только на гримеров, работали над внешним обликом очень много. Штраух настойчиво «преодолевал свою внешность». В подготовительные (к «Человеку с ружьем») тетради он заносит: «Рот должен быть крепким, губы должны быть энергичными, приспособленными к энергичному выражению мысли. Делаю артикуляционные упражнения»²³.

Как и Щукин, Штраух достигает большой внешней схожести лишь для того, чтобы впоследствии отказаться от нее. Она мешала глубинному погружению в суть образа Ленина. Но через «овладение формой» необходимо было пройти.

Напомним, что, будучи ассистентом Сергея Эйзенштейна в фильме «Октябрь», еще в 1927 году Штраух готовил к съемкам В. Никандрова, исполняющего роль Ленина. «Пришлось немало поработать с Никандровым, — вспоминал актер в 1957 году, — прежде чем он смог сниматься в картине. Без сомнения, эта режиссерская работа не пропала даром. В известной степени она подготовила меня к решению той актерской задачи, которая встала передо мной спустя десять лет»²⁴.

Штраух начал с изучения посвященной Ленину литературы, живописи. Внимательно перечитывал произведения самого Ленина. Подолгу расспрашивал тех, кто хорошо знал вождя. Без конца бродил по залам Ленинского музея. Вслушивался в голос Владимира Ильича, записанный на грампластинках. Изучал фотографии Ленина, искал соответствующий грим.

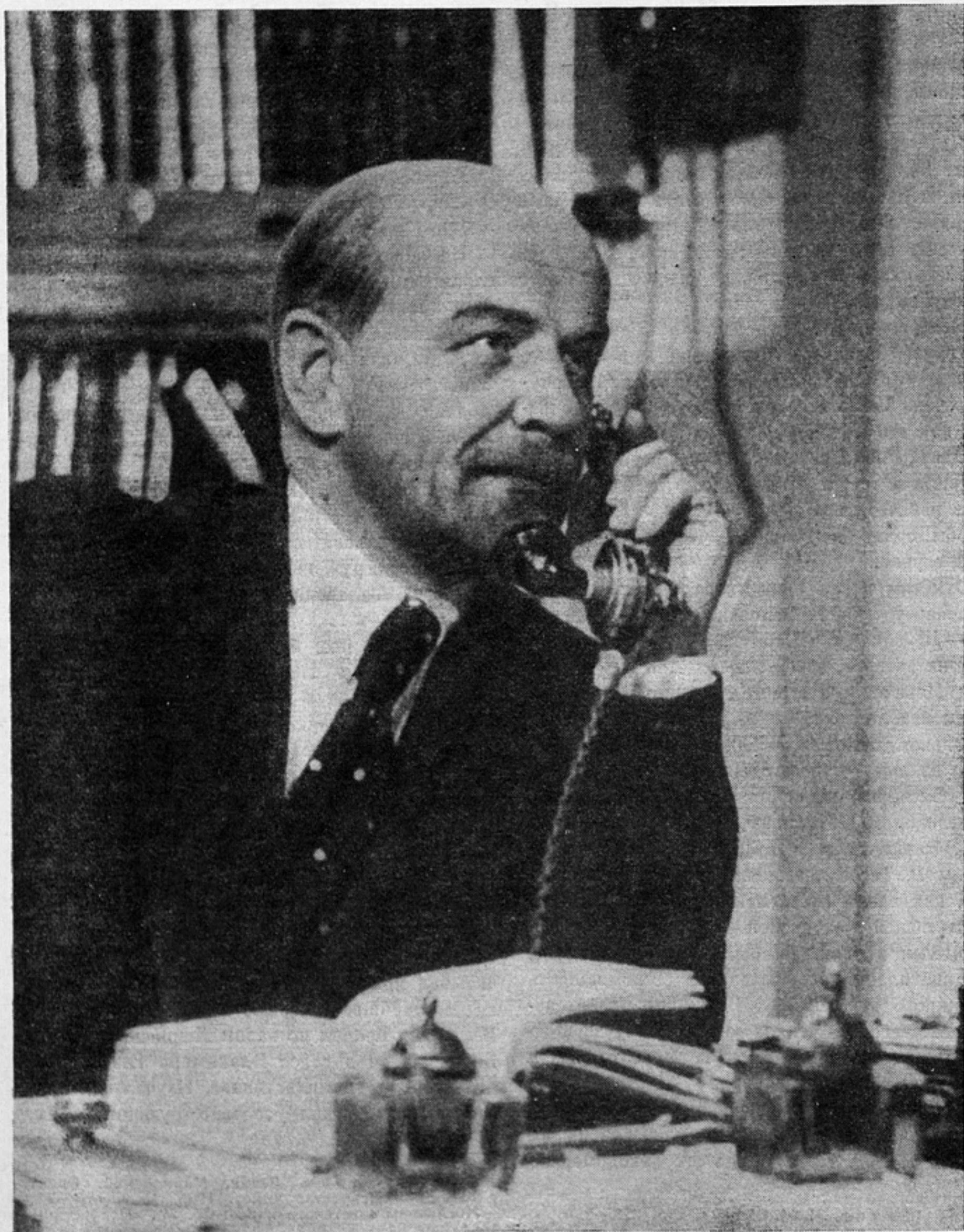
²² С. Юткевич. Ленин, Маяковский, Брехт и пафос. — «Искусство кино», 1965, № 6, стр. 74.

²³ «Актеры советского кино». Сб. М., «Искусство», 1964, стр. 64.

²⁴ «Культура и жизнь», 1967, № 10, стр. 66.

²⁰ Г. Шахов. М. М. Штраух, стр. 228—229.

²¹ С. Юткевич. О киноискусстве. М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 117.



«Ленин в 1918 году».
В. И. Ленин — Б. Щукин

«Штраух педантичен и жаден...» — писал Юткевич во время репетиций «Человека с ружьем»²⁵. Но он был не только педантичен и жаден, но и творчески поразительно активен. «Прекрасное владение формой и умение точно передать в этой форме емкое содержание», — так охарактеризовал его Н. Петров²⁶.

Режиссер и актер хотели показать в Ленине не только вождя революции, но и человека. В фильме было шесть сцен, в пределах которых эту задачу надо было решить, учитывая, что роль Ленина не была в картине центральной. Эпизодической была роль Ленина и в фильмах «Яков Свердлов» и «Выборгская сторона», работа над которой не принесла актеру удовлетворения. После этого он даже дал себе слово не играть роль Ленина, если ей отводится второстепенное место. С тем большей страстью приступил он к работе над фильмом «Рассказы о Ленине», где образ Владимира Ильича впервые после картин М. Ромма — Б. Щукина вновь стал центральным.

Трудился он с энтузиазмом превеликим. В его рабочем кабинете хранились папки, в каждой из которых был собран разнообразнейший материал по роли: фото, выписки из книг, записи, рисунки. Хорошо рисуя, Штраух сам делал необходимые зарисовки. Он вел дневник.

Его потребность записывать свои мысли была столь велика, что он слал письма режиссеру и оператору после съемок, перед тем, как им вновь встретиться утром на съемочной площадке. Так рождалась обширная переписка — лаборатория работы режиссера и актера, документ большой исторической и эстетической ценности.

«Искусство, идущее лишь по пути хрестоматийного представления о героях, — это не искусство», — писал режиссер актеру²⁷. «Меня вообще мучает вопрос, — обращался актер к режиссеру, — как показать новые стороны Ленина?»

Почему мне нравятся «Куранты» Погодина? Там есть что-то новое о Ленине. Там Ленин мечтает!

Вот почему мне вчера понравилось — «Ленин огорчился», даже «пригорюнился».

Давай искать еще новые штрихи в этом направлении»²⁸.

«Давай искать», — это говорил актер, за плечами которого было двадцать лет работы над образом Ленина в кино и театре.

«Искать!» Новые черты в характере Владимира Ильича, новые пути к его сути? И это. Но и не менее важное — ключ, с помощью которого был бы по-иному открыт образ Владимира Ильича.

Своеобразие решения фильма С. Юткевича связано было с ведущей тенденцией кино в те годы — пристальным вниманием к внутреннему миру человека, отраженному не только в исключительных, но и в обычных обстоятельствах жизни. Именно таким образом авторы «Рассказов о Ленине» стремились раскрыть богатство и красоту личности Владимира Ильича.

Фильм состоит из самостоятельных новелл. Первая — «Подвиг солдата Мухина» — повествует о жизни Ленина в Петрограде и Разливе летом 1917 года. Вторая — «Последняя осень» — посвящена последним месяцам жизни Ильича в Горках.

Если «Подвиг солдата Мухина» представляет собою музейно-мемуарного типа иллюстрацию к некоторым эпизодам из жизни Ленина, то «Последняя осень» — новаторское достижение в разработке ленинской темы.

Высокая кинематографическая поэзия выразилась здесь в гармоничности, цельности, эмоциональной настроенности, простоте и благородстве формы. А форма сложилась естественно из всех компонентов, свойственных киноискусству: психологически насыщенного сценария Е. Габриловича, выразительных цветных съемок оператора Е. Андриканиса, тонкого исследования человеческих характеров актерами, эмоционально точного использования музыки Рахманинова и Танеева, разме-

²⁵ «Актеры советского кино», стр. 208.

²⁶ Н. Петров. Встречи с драматургами. М., ВТО 1957, стр. 10.

²⁷ Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, стр. 162.

²⁸ Сергей Юткевич. Контрапункт режиссера, стр. 162.

ренного ритма картины. Разгадка ленинской темы здесь — это «разгадка поэзией» (С. Юткевич).

Рассказ ведется в несколько приглушенных тонах. Негромко говорят люди, легки и пластичны их движения. Неярко светит осеннее солнце, в легкую дымку одет засыпающий лес. Тихо, задумчиво звучит музыка.

Но это не элегия и тем более не реквием. «Последняя осень» — глубокое философское раздумье об Ильиче. Это правдивый художественный рассказ не о болезни и смерти Ленина, а о его жизни и бессмертии.

Идея бессмертия Ленина прекрасно воплощена и М. Штраухом.

Режиссер полностью доверял актеру. В фильме не много крупных планов-портретов. Ильич показан на средних, а еще чаще на общих планах. На съемочной площадке М. Штрауху была предоставлена свобода действий. И актер, обладающий и режиссерским опытом, ведет свою роль уверенно, в каждом эпизоде находя самые выразительные решения, точно концентрируя внимание зрителя на самом главном. «Я потрясен,— писал о Штраухе один французский критик,— я видел, как актер играет гения, и это гениально»²⁹.

К решению сложнейшего в нашем искусстве образа Ленина актер шел через простоту поведения своего героя.

В 1937 году при вручении орденов Чкалову, Байдукову, Беякову и работникам Малого театра М. И. Калинин говорил:

«Когда читаешь о Великой Французской революции, видишь, как много было там героических речей, сколько красивых жестов. Разумеется, было много великих и красивых дел. И насколько скупа на жесты с внешней стороны наша революция, как мало вот этой исключительно блестящей по форме декламации. Самые агитационные речи в моменты самого высокого подъема — возьмите Ленина — проникнуты строго практическими требованиями. Но под этими строго практическими требованиями таятся величайшие идеалы осво-

бождения людей из гнета. Идеи нашей Коммунистической партии, идеи коммунизма — они не нуждаются в этой искусственной декламации, в этом искусственном подогреве»³⁰.

«Героизм его почти совершенно лишен внешнего блеска...» — записывает Штраух в рабочую тетрадь слова Горького о Ленине. И сразу спрашивает: «Как же совместить это величие и эту простоту?»³¹ Ответить на этот вопрос ему помогает режиссер: «И главное — никогда не играть «вождя». Вытраивать всякие нотации поучительности, снисходительности, нескромности. Больше всего бояться декоративного «жеста», позирования, абстрактного, недейственного произнесения реплик, какого бы то ни было самолюбования или актерского кокетства»³².

В результате колоссальной работы Штрауха пластическое решение образа в «Рассказах о Ленине» воспринимается как полностью соответствующее его внутреннему, духовному содержанию.

«Максим Максимович Штраух,— писал С. Юткевич,— с первых же шагов работы над образом Ленина на экране как раз убедителен именно потому, что он умеет нести ленинскую мысль, что он сам по себе значительная, яркая, самостоятельная личность»³³.

Пожалуй, важнейшим для актера в пластическом решении образа был ритм поведения Владимира Ильича. В «Человеке с ружьем» этот ритм, казалось, напрашивался сам: ведь события происходят в первый месяц революции. Отсюда — страстная устремленность, неумная энергия, сдерживаемая лишь ленинской собранностью, сосредоточенностью.

Иное дело в «Последней осени»: Владимир Ильич поставлен болезнью в особую, в высшей степени чуждую ему ситуацию — он обречен на бездействие, изолирован от внешнего мира и от общения с людьми. Как найти в этом случае ритмическое решение образа?

Вот когда оказало неоценимую услугу

³⁰ «Советская культура», 15 апреля 1967 г.

³¹ Г. Шахов. М. М. Штраух, стр. 124.

³² С. Юткевич. Контрапункт режиссера, стр. 166.

³³ «Кинонеделя», 16 апреля 1967 г.

²⁹ «Литература и жизнь», 15 мая 1959 г.

«интеллектуальное», как говорят в последние годы, или «рационалистическое», как говорили раньше, свойство таланта Штрауха.

М. Штраух говорил: «Я представлял себе Ленина всегда страстным, целеустремленным и сформулировал эту особенность образа так: Ленин был человеком, обладающим общественным темпераментом борца-революционера. Это темперамент его образа»³⁴.

Какое точное и глубокое представление об Ильиче! Оно сложилось еще в довоенные годы. А потом двадцать лет актер совершенствовал его и углублял. «И вот что примечательно,— рассказывал Штраух,— независимо от того, работаю я в данный момент над этим образом или нет, мысли о нем не оставляют меня, не дают мне покоя, Ленин и все, связанное с его деятельностью, навсегда вошло в мою жизнь»³⁵.

Штраух не полемизировал с Щукиным. Более того, он творчески использовал щукинские традиции: воплощать вождя таким, каким сложился он в памяти и представлении народном.

Но Штраух, конечно, решает образ Ленина по-новому — через откровенно лирическое отношение к герою. Он раскрывает богатейший духовный мир Ленина-коммуниста, Ленина-человека, удивительно гармоничного в единстве индивидуального и общественного.

В статье «О пьесах, посвященных Октябрю» Н. К. Крупская писала: «...в корне неправильно считать, что в Ильиче было два человека — один в домашнем быту: веселый, улыбающийся, внимательный к людям,— и другой в общественной жизни — не улыба, не интересующийся людьми, тем, чем они живут, что думают. Двух людей не было в Ильиче. Как в быту, так и в борьбе, он был один и тот же... Он был замечательно цельным человеком»³⁶.

Штрауху удалось показать цельность ленинской натуры. Это составляет главную идейно-художественную ценность созданного им образа Ленина. И все же есть нечто в облике

Ленина, что актеру удалось особенно. Это связь Владимира Ильича, глубокая и органическая, с рабочими и крестьянами.

В общении с ними Ленин чуток, доброжелателен, тактичен. Все это Штраух не демонстрирует и не декларирует, а выявляет тонко, органично.

Применительно к актерскому воплощению образа, писал ему Юткевич, уметь прислушиваться к мнению народа означает «уметь по-настоящему слушать и видеть партнера, а не «делать вид», что ты его слушаешь или видишь»³⁷.

Всех современников поражало умение Ленина слушать. Ленин у Штрауха свободен от праздного любопытства и отвлеченного сочувствия к собеседнику. Слушая, он вдумывается, делает для себя необходимый политический вывод, будучи всегда готовым к вмешательству и решительному действию.

Вспомним, например, как проводит актер сцену беседы Владимира Ильича с молоденькой медсестрой Сашей, которой он рассказывает о «любви марксиста». Мы хорошо видим, как чуток Ленин к настроению другого человека, как тактично вмешивается он в его судьбу, умея за частным видеть общее, как он весел, горяч, решителен в своих действиях.

Самое трудное для актера, играющего Ленина,— передать ленинское умение мыслить. Не изложить, а раскрыть процесс. В исполнении Штрауха Ленин — мыслитель. И мыслитель крупный. Таков он в беседах с людьми, на трибуне, на прогулках, в домашней обстановке. Непрерывная, никогда не ослабевающая работа его мысли ощущается в сосредоточенности Ленина, в его внутренней собранности. И вместе с тем его Ленин — не отвлеченно мыслящий философ. Даже оторванный от людей, он живет мыслями о революции, даже один на один с величественной и вечной природой он не философ-созерцатель, а борец, даже чувствуя приближение смерти, он захвачен великим делом своей жизни и продолжает бороться за него.

³⁴ «Культура и жизнь», 1957, № 10, стр. 66.

³⁵ Там же.

³⁶ «Правда», 13 декабря 1937 г.

³⁷ С. Юткевич. Контрапункт режиссера, стр. 165.

Поэтому и нет в «Последней осени» больного и умирающего Ленина, а есть несломленный, сильный и цельный человек.

Новаторское решение образа вождя было по достоинству оценено жюри XI Международного кинофестиваля в Карловых Варах, где Штрауху была присуждена премия «За своеобразное, впечатляющее и глубоко человеческое воплощение образа Ленина». Присуждение актеру звания лауреата Ленинской премии за исполнение роли Ленина свидетельствует о всенародном признании его труда и выдающемся успехе в работе над образом Владимира Ильича.

Был закончен фильм «Рассказы о Ленине», но работа актера над образом Ильича не прекратилась, и через семь лет результаты ее сказались в новой картине Е. Габриловича и С. Юткевича — «Ленин в Польше». Фильм отмечен поисками новых форм экранного решения образа Ленина.

Историко-революционный фильм о Ленине, о событиях полувековой давности — весьма современен по своей проблематике. Это картина о войне и мире, об интернациональных связях пролетариев, об ответственности партии за судьбу народа, о грядущей социалистической революции.

Авторы «поставили перед собой задачу показать внутренние процессы, силу, глубину и многогранность мысли Ленина, проследить, каким образом события истории отражаются на процессе его мышления»³⁸. Осуществление этого смелого замысла потребовало смелости и в области художественного решения. «Содержание фильма вполне оправдывает творческий эксперимент»³⁹, — говорил режиссер. И такой эксперимент был осуществлен.

Проникновение во внутренний мир человека, в его психологию — характерная черта современного кино. Однако, в отличие от распространенного в буржуазном искусстве взгляда на психику человека, как на нечто независимое от внешней среды и не поддающееся каким-либо влияниям, в фильме «Ленин

в Польше» проблема героя исследуется с позиций марксистско-ленинской эстетики, в соответствии с методом социалистического реализма: внутренний мир Ленина, его психология, процесс его мысли показаны в органическом единстве с историей, со средой, с окружающими людьми. Через интенсивно и непрерывно работающую ленинскую мысль познается мир, история, а сам Ленин дается во взаимодействии с историей, с временем, которым он принадлежит.

Место и время действия картины необычны. Это несколько дней, проведенных Владимиром Ильичем в польской тюрьме по нелепому обвинению в шпионаже. Снова, как и в «Последней осени», Ленин взят в самой нехарактерной для него ситуации вынужденного бездействия. Но именно это обстоятельство и здесь позволило ярко и убедительно раскрыть масштаб и силу мысли Ленина, его неразрывную связь с освободительной борьбой народов.

Картина состоит из ряда эпизодов, каждый из которых определяется не развитием предшествующего действия, а движением, логикой ленинской мысли. Пружинной драматургии являются мысль Ленина и непрерывные, интенсивные ассоциации его памяти.

Отметим сразу принципиальную разницу в изображении действительности и человека через его мысли и ассоциации в современном буржуазном кино и в фильме «Ленин в Польше». Авторы субъективистских, в основе своей фрейдистских, экзистенциалистских картин во внутреннем мире человека видят неорганизованный поток впечатлений, ассоциаций, представлений, которые ничему не подвластны и заполняют человека так же хаотично и самоистийно, как это бывает во сне. Неорганизованным, «снообразным» фильмам Запада противостоит картина «Ленин в Польше», где мысль Ленина способна объективно и активно постигать окружающую действительность, влиять на нее и предвидеть ее развитие.

Работа М. Штрауха над образом Владимира Ильича в фильме «Ленин в Польше» вновь доказала, что решающее значение по-прежнему имеет образ-характер, типизированный и одновременно индивидуальный.

³⁸ «Искусство кино», 1965, № 6, стр. 74.

³⁹ Там же, стр. 75.

В одной из своих работ Юткевич писал: «Я имею смелость утверждать, что вся дальнейшая судьба советского киноискусства, вся настоящая большая перспектива, которую нужно иметь всегда перед глазами, чтобы видеть рост искусства, заключена именно в формировании стиля советского киноактера»⁴⁰. Работа Штрауха в фильме «Ленин в Польше» подтверждает эти слова. В нем он — новатор, решающий очень сложные задачи, стоящие не только перед Ленинианой, но и перед всем нашим киноискусством. Поэтому так важен опыт Штрауха в этом фильме.

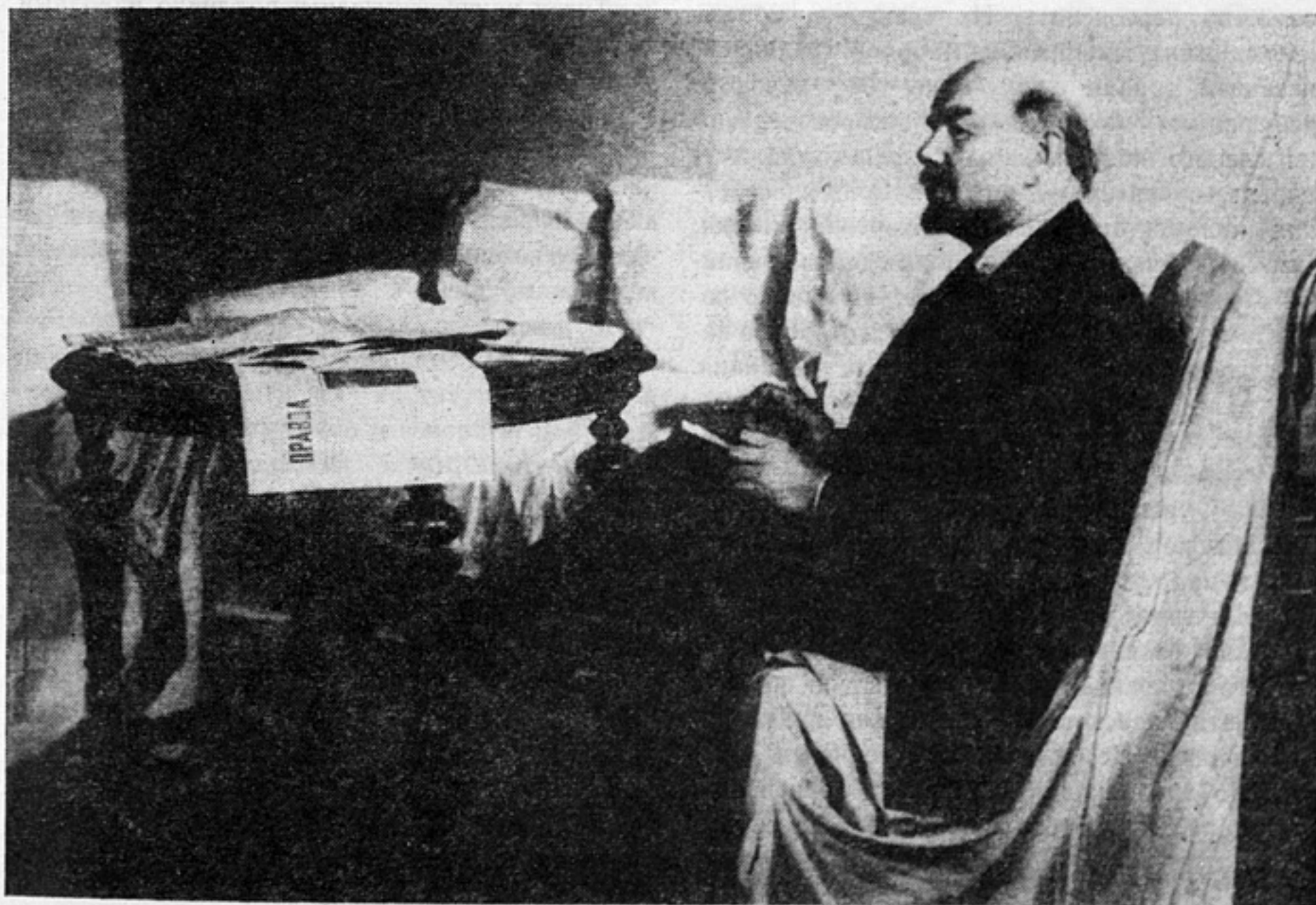
...Ленин, погруженный в раздумье, Ленин в гневе, ироничный, просто веселый, Ленин — полемист, рассказчик... Но во всем этом он остается крупной человеческой личностью, способной предвидеть события истории.

Особую прелесть (слово это в данном слу-

чае очень точное!) придает образу Владимира Ильича найденная актером проническая интонация, которая у Ленина — Штрауха — спутник критического осмысления действительности. А вот юмористический, шутливый тон стал для актера средством выявления таких ленинских черт характера, как непосредственность, жизнерадостность и доброта. В этой интонации ведет он рассказ о Юльке, милой, славной польской девушке. Штраух отлично владеет сочетанием в фильме «высокого» и «бытового», условного и конкретного, интеллектуального и прозаически-повседневного, выявленного часто контрапунктично: Ленин палочкой снимает грязь с ботинок и чистит их, а тем временем слышны его размышления сугубо политического свойства. Мы слышим энергич-

⁴⁰ С. Ю т к е в и ч. Человек на экране. М., Госкиноиздат, 1947, стр. 19.

«Человек с ружьем».
В. И. Ленин — М. Штраух



ный голос Ильича: «Действовать, действовать!» Направляясь под охраной по узкому коридору тюрьмы к своей камере, он решает не называться больше социал-демократом, но именоваться коммунистом. Ленин моет окно и пол, а мысли его — о войне, о перерастании войны империалистической в войну гражданскую. Это придает образу Ленина поразительную жизнестойкость, жизнестойкость исторически перспективной человеческой личности — не песчинки в мироздании, но личности, вровень с историей стоящей. Не отчуждение, а единение с миром играет Штраух.

Такое решение проблемы «человек и общество», такое философское решение образа Владимира Ильича Ленина придало фильму новаторский, актуальный и перспективный характер.

Сегодня нам совершенно ясно, что Б. Щукин и М. Штраух, воплотив на сцене и на экране бессмертный образ вождя революции, совершили, без преувеличения, творческий и гражданский подвиг, значение которого невозможно переоценить. Их трактовка образа Ленина стала живой, плодотворной традицией, питающей наше искусство, — не канон, требующим механического воспроизведения или слепого подражания, а идейно-художественным ориентиром, вдохновляющим советских киномастеров на новаторские поиски. Ими отмечены лучшие произведения экранной Ленинианы 60—70-х годов, являющие собой тему отдельной статьи, над которой в настоящее время работают автор и редакция.

Более сорока лет назад была снята первая картина о Ленине, где образ Владимира Ильича решался актерскими средствами. И с тех пор кинематографическая мысль работает над ленинской темой, над решением образа вождя революции. Содержание каждого этапа развития нашего общества, состояние его духовной жизни определяли направление этих поисков. Не всегда они приводили к находкам. Не всегда труд венчался победой. Но неизменной оставалась ориентация на актера, способного воплотить бессмертный образ.

Случилось, к счастью, так, что первым исполнителем роли Владимира Ильича стал Б. Щукин. К счастью, ибо его Ленин — не только большое идейно-художественное явление, но и конкретное проявление принципиальной победы метода социалистического реализма. Подготовленный всем ходом развития советского кино и советского искусства в целом, созданный великим актером образ Ленина сыграл огромную роль в понимании и решении ленинской темы.

Работа Б. Щукина, а вслед за ним и М. Штрауха убедительна в главном: для создания образа Владимира Ильича Ленина нужен не только огромный талант, но и высокий уровень мировоззрения, активная гражданская позиция, высокая мера ответственности.

Только актер такого масштаба может воссоздать, воплотить образ человека, о котором в Постановлении ЦК КПСС «О 110-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича Ленина» сказано:

«Титан научной мысли и подлинно народный вождь, пламенный революционер, создатель Коммунистической партии и первого в мире социалистического государства, Ленин посвятил всю свою яркую, героическую жизнь великому и благородному делу — борьбе за социальное освобождение пролетариата и всех угнетенных масс, за счастье людей труда».

Юрий Каюров

Перспективы поиска

Вот уже двадцать лет, как в мою жизнь вошел этот образ.

Именно в жизнь, а не только в актерскую судьбу. Это дает возможность трезво взглянуть на то, что сделано, оценить, что из сде-

ланного оказалось временным, а что выразило в себе время, где накапливался профессиональный опыт, где ответственный эксперимент требовал мобилизации всего жизненного багажа, наконец, где решалась узкая локальная задача или где результат не завершал поиск, а открывал новые, неведомые прежде перспективы. Стоит ли говорить при этом, что я не претендую на непогрешимость самооценок и оценок? Трезвость взгляда вовсе не исключает субъективности суждений. А мне, актеру, этой субъективности терять, как говорится, и не след.

Я ощущаю себя участником уникального по своим масштабам и задачам опыта создания образа Ленина. Это коллективный и комплексный опыт: он ведется всеми видами искусства и на стыке их, — отсюда его масштабы. А задачи определяются тем, что в этом образе воплощаются не только характерные, но и наиболее принципиальные, самые актуальные черты нашего времени, как мы его понимаем.

Мне в рамках этого опыта повезло в том, что начинал я с роли молодого Ленина. Во все не хочу сказать, что это проще и легче. Для меня казалось важным, что Ленину в фильме «В начале века», как и мне тогда, было чуть больше тридцати, и благодаря такому совпадению я мог опираться не только на воспоминания современников, а и на свое собственное жизнеощущение. У меня была самая обычная биография: работал слесарем, служил во флоте (между прочим, на легендарной «Авроре»), окончил институт, работал в Саратовском театре. Что и говорить, мой жизненный и гражданский опыт был — мало сказать — несопоставим с ленинским. Но я остро ощущал близкие мне и для меня актуальные чувства: радость жизни, счастье любви, незамутненную ясность критериев, мучительное ощущение невозможности немедленно осуществить все задуманное, упрямую веру в то, что все преграды будут преодолены, горечь разочарования в людях, которым верил, трезвость накопленного уже опыта, спокойную гордость за правоту избранного дела.

К счастью, все это было в сценарии С. Ермолинского, а режиссер А. Рыбаков помог мне отыскать подходы к роли именно в этой человеческой (я бы даже сказал, человеческой) перспективе.

Я потому считаю удачей свой первый опыт обращения к образу Ленина, что он оказался шире одной роли, он открыл мне перспективы дальнейшего движения. То, что было найдено (и, возможно, даже не реализовано до конца на экране), требовало развития. А это в свою очередь требовало и накопления и переработки опыта — профессионального, жизненного, гражданского.

Надеюсь, меня не обманывает ощущение, что эта внутренняя работа дала результаты, и именно она позволила мне в дальнейшем обращаться к образу Ленина, не просто к ролям в ленинских фильмах и спектаклях, но именно к образу.

Я уже говорил, что образ Ленина создается коллективно и что процесс этот непрерывно развивается. Мне хочется определить собственное, актерское ощущение этого движения.

Актеру здесь предоставлены, на мой взгляд, уникальные возможности.

Истории театра известны случаи, когда актер на протяжении своего творческого пути неоднократно обращался к одной и той же роли, скажем, Гамлета или Лира, и всякий раз играл ее по-другому. Известны и различные трактовки одной и той же роли разными актерами.

Но все же это варианты одной и той же роли в пьесе.

В кино бывали случаи, когда успех той или иной картины стимулировал авторов на ее продолжение. Но и здесь мы видим, как правило, лишь продолжение или развитие уже сыгранной роли. Б. Чирков сыграл Максима не только в известной трилогии, но и в одном из «Боевых киносборников» и, кажется, еще где-то. Но странно было бы видеть в этой роли другого актера.

В нашем искусстве усилиями разных мастеров (в том числе и разных актеров) создается вот уже в течение более полувека не роль, а именно образ Ленина. И каждый художник,



«Шестое июля».
В. И. Ленин — Ю. Каюров

приступая к конкретному его воплощению, не может не соотносить свою работу с общими достижениями.

И в восприятии зрителя, я думаю, также происходит соотношение с тем обобщенным образом Ленина, который живет в нашем общественном сознании.

Соотнесение общего и конкретного для себя определяю так: образ и роль.

Образ складывается постепенно: прикасаешься к новому материалу, углубляются знания, обогащаются чувства, накапливаешь опыт... К новой роли приходишь с внутренним багажом, в котором отыщется то необходимое, то единственное, что понадобится сегодня.

Может быть, наиболее наглядно проявляется значение того, что я называю «образ», — в облике. Я уже не только знаю, как ходит Ленин, как он любит сидеть, как он смеется, огорчается, сердится, радуется, как он пишет, читает, держит телефонную трубку, как, если придется, станет чистить картошку или играть на фортепьяно, застегивать пальто или заряжать ружье, — я не только все это вижу

или представляю умозрительно. Я знаю, как это буду делать на сцене или на экране. Я усвоил — то есть сделал своим — это настолько, что физические действия совершаются «сами собой», легко и естественно, не утяжеленные внимательным внутренним контролем.

Здесь, кажется, недалеко и до штампа. Но я этого не боюсь: ведь и в жизни человек «штампованно» ходит или разговаривает. При всем разнообразии человеческого поведения каждый из нас имеет определенный облик, и он состоит именно из «штампов».

Я только знаю, что ряд «штампов» я не усвою никогда. Например, «мой» Ленин не может — вспомним, по-горьковскому рассказу — «сунуть руки куда-то под мышки». Я не могу ходить или стоять, держась за проймы жилета, хотя широко известно, что у Ленина была такая привычка. Что-то внутри меня сопротивляется этому жесту, может быть, как раз широкая известность «штампа». Возможно, по той же причине мне не идет на лад слово «батенька», хотя так же достоверно известно, что Ленин его часто употреблял.

Словом, мой ленинский образ соотнесен с коллективным, общественным, но не буквально, не односторонне: что-то из общего отбирается и усваивается, а что-то и отвергается. Поэтому, когда меня спрашивают, как мне помогает в моей работе над образом Ленина опыт предшественников, я теряюсь и не могу ответить однозначно. Я преклоняюсь перед подвигом Б. Щукина, чрезвычайно высоко ценю художественные достижения М. Штрауха, но это оценки зрителя. Как актер я ищу свои пути и приспособления и убежден, что другого способа нет.

Ясно, что образ не исчерпывается обликом, но он во многом им определяется. Верно найденное и усвоенное физическое действие приведет к нужному внутреннему самочувствию (по Станиславскому).

Так же, как черты внешнего облика, складываются в образ твои знания и представления о внутренней сущности Ленина. А может быть, и не так — сложнее, многообразнее и индивидуальнее. В последнем я просто

убежден: твоя собственная личность, ее восприимчивость, способность к изменению, известная гибкость, подвижность — все это имеет решающее значение для становления ленинского образа.

И все же сыграть образ нельзя (даже само сочетание слов «сыграть образ» режет слух). Мне кажется, нельзя играть «Ленина вообще».

Запомнилась фраза из рецензии А. Караганова на фильм «Шестое июля»: «Ю. Каюров играет не вообще Ленина — вождя революции с чертами характера и индивидуальными приметами, какие давно уже стали привычными по многим экранным и сценическим воплощениям ленинского образа. Каюров играет Ленина данного исторического момента».

Это очень точное определение той цели, которую мы перед собой ставили. Драматургия М. Шатрова, основанная на документах, режиссура Ю. Карасика, опирающаяся на точное воспроизведение исторической обстановки, требовали и от меня предельно конкретного решения роли. Мы выступали здесь в полном единстве и сознательно шли на то, чтобы перспективу образа спроецировать в очень узкий, концентрированный луч роли.

Я уверен, что если бы не жил во мне полнокровный образ Ленина в его многогранности и многослойности, если бы я не знал, каким разным был он с разными людьми, оставаясь при этом самим собой, как разнообразно проявлялся он в различных обстоятельствах, сохраняя цельность натуры, — если бы я всего этого не чувствовал, мне не под силу было бы выдержать ту жесткую гамму, в которой сделан весь фильм «Шестое июля». Думаю, я просто не решился бы играть эту роль.

Мы с самого начала знали, что Ленин на протяжении всей картины ни разу не улыбнется, что он ни с кем не пошутит, что все будет решаться на пределе напряжения его сил. Тяжелые вести с мест, признаки подступающего к Москве и Питеру голода, провокационное убийство немецкого посла, наконец, начало левоэсеровского мятежа — все это в один день наваливается на Ленина такой на-

грузкой, которую, кажется, не выдержать и ему. Позже он скажет, что судьба революции держалась тогда на волоске.

Что он должен был чувствовать в эти часы и минуты, когда решалась судьба дела народа, его дела? Сколько довелось пережить Ленину при известной его эмоциональности? Мы поняли, что ответить на эти вопросы можно, только показав Ленина в предельной, напряженной сосредоточенности, в его сконцентрированной воле, в резких, жестких реакциях.

Как раз в это время я наткнулся у Маркса на фразу о том, что вождей революции (он имел в виду Французскую революцию) надо писать суровыми рембрандтовскими красками. Вот оно! — подумал я. Не уверен, что рембрандтовская манера применима к стилистике фильма «Шестое июля» в целом. Но мне, актеру, это дало уверенность в избранном нами решении. Убрать все, что не относится к конкретной ситуации, в темноту, а главное — высветить беспощадным, пронзительным светом и не бояться ярких, сильных, даже преувеличенных мазков.

И отступил страх показаться однообразным, и ушло опасение представить Ленина угрюмым и хмурым, и исчезли сомнения, не обеднится ли его образ, не сузится ли его перспектива.

Мы доверяли зрителю, верили в то, что сложившийся у него образ Ленина дополнит и обогатит те скудные краски, которые мы использовали.

Думаю, если бы такого общественно-го образа в то время в читательской и другой аудитории не существовало, если бы он не «работал», наша попытка была бы обречена на провал.

Как-то на улице я увидел плакат и остановился, пораженный: это же мой Ленин! Я не хочу сказать, что художник, работая над плакатом, держал в памяти кадры из фильма «Шестое июля» или имел фотографию артиста Каюрова в роли Ленина, — вовсе нет! Но нам посчастливилось вписать в перспективу общественного коллективного образа какие-то важные, насущные черты нашего времени.

А если это так — а многочисленные встречи и разговоры с самыми разными зрителями (и старые, и совсем недавние) убеждают, что это так, — испытываешь горделивую радость от успеха, которым завершился наш эксперимент.

Да, эксперимент — не боюсь этого слова. Я понимаю под ним не только риск, с которым сопряжено любое обращение к образу Ленина. Главное для меня здесь, что такая работа должна находиться на самом переднем крае искусства, чтобы она искала те пути, которыми еще никто не решался идти.

И ведь все лучшие ленинские фильмы были для своего времени экспериментами. Картины М. Ромма о Ленине разведывали непознанные возможности романа-хроники на экране. Б. Щукин, не побоявшийся эксцентрических красок, — разве не отчаянной смелости эксперимент совершил он на экране! «Ленин в Польше» С. Юткевича новаторски построен как монолог. А разве не шел на труднейший эксперимент М. Штраух, зная, что ему предстоит практически не выходить из кадра на протяжении всего фильма!

И наоборот, какое разочарование испытываешь, когда видишь на экране Ленина, искусственно введенного в сюжет как некое подкрепление весомости темы или значительности героя... Каюсь, и мне доводилось участвовать в таких фильмах. И хотя стараешься найти какие-то краски, итог не радует: роли нет, получается некий «Ленин вообще».

Я, было, думал, все дело в том, что это, как правило, эпизоды, не хватает экранного времени и пространства. Нет, не в этом причина.

До сих пор с удовольствием вспоминаю фильм «Почтовый роман». У меня был здесь десятиминутный эпизод, но совсем неожиданный. От трудностей гражданской войны, от насущных и обыденных задач Ленин вдруг переходил к разговору о любви. И необычность темы, и внезапность перехода открывали какие-то новые грани образа, намечали перспективу роли. Встречая Даниила Храбровицкого, я никогда не забываю поблагодарить его за этот прекрасный эпизод в его сценарии.

И противоположный пример: «Кремлевские куранты». Немошная режиссура, боязнь выйти за пределы какого-то усредненного канона, вялость изобразительного языка... Не люблю вспоминать свою работу в этой картине.

Но и не забываю. Потому что и такой опыт помогает разобраться, где наиболее перспективный путь.

Мне кажется, что многое, если не все, зависит от того, зачем авторы апеллируют к существующему в общественном сознании образу. Если они надеются только что-то получить от него, грубо говоря, проэксплуатировать его, — здесь достижений не жди. Подлинный успех, как я убежден, связан со стремлением обогатить коллективный образ, сообщить ему новые краски, открыть новые перспективы.

И тут приходит на ум очень простой вывод, который простотой своей может даже показаться наивным: ленинский фильм должен создавать талантливый коллектив талантливых художников. Вспомним снова: М. Ромм снимал свои картины на основе новаторской драматургии А. Каплера, с великолепным оператором Б. Волчеком. С. Юткевич работал в содружестве с прекрасным киносценаристом Е. Габриловичем, с талантливым оператором Е. Андриканисом. Да и все участники съемочной группы — от гримера и помрежа до художника и композитора — каждый в своей области должен быть талантлив.

Наивность такого вывода мнимая. И естественно, никто с его очевидностью спорить не станет, но между тем в практике студий им руководствуются редко, ссылаясь на производственные обстоятельства, не всегда соответствующие политическим и общественным нуждам.

Как не просто воплощаются в жизнь простые истины...

И как радостно, когда они, эти истины, осуществляются!

Радостное волнение переживал я, читая сценарий «Ленин в Париже», написанный Е. Габриловичем и С. Юткевичем. В этой картине должны слиться воедино публицистика и лирика, документ и вымысел, услов-

ность и достоверность. Здесь сталкиваются эпохи, перекрещиваются мировоззрения, стыкуются пространства. Необычный, сложный, новаторский замысел, настоящий эксперимент.

Здесь совсем иное настроение, чем в фильме «Ленин в Польше», и Ленин сравнительно мало появляется на экране. Но все линии, как лучи света, перекрещиваются на нем. И насколько точным надо быть актеру, чтобы иметь право вступить в это переполненное светом экранное пространство!

...Я гримируюсь три часа. Наклейки, оттяжки, распорки, толщинки — все это сковывает движения и мимику.

В жизни я не похож на Ленина.

Как-то лет десять назад мне пришлось побывать в Ленинграде на совещании актеров, играющих Ленина. Большинство людей в зале были небольшого роста, коренастые, с лысыми головами... До сих пор не могу отделаться от какого-то странного чувства. Многие из актеров, которых я наблюдал, похожи на Ленина, а сходства нет.

Может быть, это прозвучит парадоксально, но мне кажется, что актер, играющий Ленина, не должен быть внешне на него похож. Известно, что ни Штраух, ни тем более Щукин не обладали такой похожестью. Мне кажется, здесь есть закономерность, хотя, возможно, и не стопроцентно обязательная: должен быть какой-то барьер, преодоление которого дает импульс ко всей дальнейшей работе.

Я смотрю в зеркало. Парик и наклейки на месте, но пока в зеркале только я. «Он» не появился.

Начинаю думать о предстоящей сцене, но не о тексте, не о мизансцене, не о жесте — о себе, о своих актерских заботах. Партнер у меня сегодня жестковатый, мало подвижный, есть в нем какой-то холодок. А что, если попробовать не давить на него, а найти контакт с другой стороны: поговорить по-доброму, доверительно, мягко?.. Вот что-то в глазах шевельнулось, не мое — «его». Значит, правильно иду, его ход мысли, его ощущение. «Он» начинает появляться... Ищу дальше.

Ищу соотношения «я и он».

Не «я» и «он».

И не «он и я».

«Я и он».

Трудно определить словами это состояние, но, наверное, ближе всего к нему слово «свобода».

Я должен обрести свободу в движении, слове, жесте, чувстве. И тогда придет сходство. И оно уже не исчезнет ни от суеты съемочной площадки, ни от необязательных встреч и разговоров, ни от утомительной череды репетиций и дублей, — пока есть это ощущение свободы.

А ведь это ленинская черта. Он был свободным человеком. Свободным от предрассудков, догм и демагогии. Свободным в мыслях, в общении, в поступках.

Я думаю, основу общественного образа Ленина составляет идеал свободного человека.

И в этом — самые глубокие и самые манящие перспективы образа.

«Кто сеет ветер...»
 «Отец и сын»
 «Молодая жена»
 «Территория»

Дмитрий Мамлеев

Пусть набатом везде отзовется

«КТО СЕЕТ ВЕТЕР...»

Автор сценария Н. Леганцев. Режиссер Е. Вермишева. Оператор И. Бганцев. Консультант О. Борисов. Композитор В. Гевикеман. ЦСДФ, 1979.

Трудно забыть эти лица, хотя, пожалуй, не просто и выделить из множества их какое-то одно, особенно запомнившееся.

Пленные китайские солдаты, они прошли передо мной на экране, чем-то весьма схожие друг с другом; камера не спешила, она давала возможность повнимательнее всмотреться, приглашая к размышлению: кто они, эти молодые люди, едва вступившие в жизнь и ставшие убийцами, сеятелями смерти и разрушений...

Мы еще встретимся с некоторыми из них, выслушаем откровенные и циничные признания пленного номер пятьсот пятнадцать, узнаем, что он согласился на эту «работу» ради денег, но прежде увидим на экране, что принесли с собой на многострадальную вьетнамскую землю, на северные ее границы те, кто изучал азбуку жизни по цитатнику «великого кормчего».

Улицы, превращенные в груды развалин; дома, от которых остались обломки стен с зияющими провалами окон; низвергнутый взрывом мост... И госпиталь — свидетель не-

счастий: юноша, у которого оторвало ноги; окровавленная рука... И те, кто вышел живым из ада войны — старик и мальчик.

— Китайцы уничтожили наш город, — говорит старик, — ничего не уцелело... Ничего...

— Моя семья состояла из четырех человек и все они убиты, — рассказывает мальчик, — отец и мать умерли от ран, а двух младших братьев китайцы зарезали...

Так начинается фильм «Кто сеет ветер...», который, воскрешая события недавней агрессии, предпринятой в феврале 1979 года Китаем против Вьетнама, показывает маонизм в действии, его заботливых радетелей в стане империализма, опасные последствия смычки этих темных сил для будущего человечества.

Первые кадры фильма сняты в Лангшоне, на севере Вьетнама, в городе, от которого до границы с Китаем немногим более десяти километров.

Я был в этих краях минувшей осенью как член делегации Всемирного Совета мира и видел своими глазами следы китайской агрессии.

Мы бродили по развалинам Лангшона, в котором интервенты разрушили все, что подавалось разрушению, слушали рассказы о педантичном варварстве и изощренной жестокости и не могли не думать о схожести почерков сегодняшних гегемонистов с их предшественниками — гитлеровцами.

Китайские агрессоры не щадили стариков, детей и женщин; они разрушали пагоды, больницы и детские сады; они стирали с лица земного память о былом; они стремились на тысячекилометровой полосе агрессии уничтожить все необходимое для существования и нормальной жизни человека.

Но фильм «Кто сеет ветер...» не только и не столько о нападении Пекина на Вьетнам, не только и не столько о преступной логике маонизма, которая привела от предательства идеалов социализма к агрессии против социалистического государства. Фильм рассказывает об американо-китайском альянсе, о том, как запад всеми средствами подталкивает правителей Пекина к агрессивному курсу, как запра-

вилы военно-промышленного комплекса греют руки на безудержной гонке вооружений, как империализм «завязывает» на планете «горячие узлы» и использует это в своекорыстных целях — для борьбы с народами, вставшими на путь независимости и свободы.

Но рассказывая обо всем этом, создавая убедительный сплав документальности и образности, вызывая на размышления о дне сегодняшнем и будущем планеты, авторы достигают главной цели — подают сигнал тревоги против равнодушия, против тех, кто потакает китайским руководителям и хотел бы демагогией усыпить бдительность народов, а в конечном счете — привести мир на грань катастрофы.

Чужой боли и чужой беды не бывает — скорбящие без слез глаза матерей из Вьетнама и застывшие открытые зрачки жертв палачей Кампучии звучат набатом, предостерегают: маоизм стал одной из жестоких сил современности, носителем человеко-ненавистничества и войны.

И опять я вспоминаю кадры, но уже из заключительной части фильма. Пленные солдаты, на этот раз полпотовцы, играют в карты. Им так же, как и китайским солдатам, вколачивали в головы: «Мы укажем вам врагов, ваше дело убить их».

Они чем-то схожи, эти пленные полпотовцы, с китайскими солдатами, что взяты в плен под Лангшоном. Они воспитаны на одних бредовых идеях. И те и другие могли бы сеять зерно и убирать урожай, строить города, заниматься наукой, искусством... Могли бы... Но их заставили убивать...

Мне довелось быть недавно в Кампучии, довелось увидеть возрождающийся город-призрак Пномпень, величайшее творение рук человеческих — храмы Ангкора — и застенки, который был организован палачами в бывшем колледже. Я видел тюремные камеры, следы порывавшейся, запекшейся на железных койках и каменном полу крови, орудия пыток с китайским клеймом, фотографии убитых... Мне еще долго чудились нечеловеческие голоса казненных, крик ужаса, казалось, застывший на фотографиях, и вот в фильме

«Кто сест ветер...» я увидел среди пленных одного из палачей. Авторы представляют его — Снеу Самон.

Всего лишь агент охраны какого-то уезда в Кампучии... Но он вместе с подручными только в один день убил двести пятьдесят человек. Как это «несложно» — двести пятьдесят человек убито и в один только день!

На экране уже прошли многие кадры: скорбные глаза женщин и детей, затем обгорелый мальчик, потом ребенок на коленях у матери, а мне все казалось, что палач неотступно следует за ними, он преследует тех, кто спасся чудом...

Кампучийские палачи предстают в фильме, как и было на самом деле, верными учениками Мао, которые, проводя политику геноцида, задались целью — уничтожить кхмерскую нацию.

Как четыре десятилетия назад, напоминают авторы, Запад снаряжал Гитлера для нападения на Страну Советов, стремясь уничтожить силами фашистов первое социалистическое государство, так и в наши дни маоисты и преданные их последователи — полпотовцы действуют при активной поддержке Запада, прежде всего США, сил империализма и разномастной реакции.

Смерч китайской агрессии, прокатившийся по северным провинциям Вьетнама, напоминают авторы фильма, возник не в вакууме.

Благоприятной средой для него как раз стало заключение японо-китайского «договора о мире и дружбе» и американо-китайское сближение. Плоды этой дипломатии, по цинизму и недальновидности сходной с мюнхенской, уже известны...

Кинопублицистика, вооруженная неопровержимостью документа, обладает особой степенью воздействия на зрителя. В основе драматургии фильма «Кто сест ветер...» — строгая логика фактов. Авторы фильма ведут рассказ без повышения интонации, они представляют зрителю хронику событий, лента истории на экране словно двигается к началу, к истокам прежнего заговора.

Дэн Сяопин в объятиях японских государственных деятелей после обмена ратифика-



«Кто сеет ветер...»

ционными грамотами и звон бокалов в честь этого события... Дэн Сяопин и Джимми Картер, скрывающие за дипломатическими улыбками глубокую враждебность к социалистическому содружеству. Хуа Гофен и Бжезинский, Мао и Форд... Встреча Мао и Генри Киссинджера, подготовившего визит Никсона в Пекин...

На экране зримо возникают вехи истории крепнущего американо-китайского альянса. Мы воочию видим то, что предшествовало визиту Дэн Сяопина в США, когда и была поставлена важная точка в развитии связей, опасных для судеб мира...

Никаких «вспомогательных» материалов, только кадры кинохроники. Никаких комментариев, только цитаты из произнесенных речей. Но как красноречиво, например, признание нынешнего хозяина Белого дома о том, что безопасность США сегодня совпадает с безопасностью Китая и, таким образом, Китай заинтересован в стабильной и сильной Америке, сколь зловеще последовавшее тут же резюме Дэн Сяопина, удовлетворенного началом «большой работы»...

Только начало!

А ведь когда происходил этот «обмен любезностями», до агрессии во Вьетнаме оставалось всего две с половиной недели...

Фильм наглядно воплощает смысл некогда часто повторявшегося Мао изречения одного из китайских императоров: «Китай там, где есть китайцы», показывает, что означает на деле стремление «великого кормчего» и его преемников «заполучить Юго-Восточную Азию» (ведь «район очень богат, там много природных ископаемых»). Для этого хороши все средства — будь то военные действия в Индии или «китаизация» Тибета, плетение золотой паутины финансовых дел, в которых хозяйничают хуацяо, клевета или шпионаж...

Мы видим китайскую военную делегацию, прибывшую на ежегодную авиационную выставку в Форт-Борро, и готовность Пекина закупить английские истребители с вертикальным взлетом — по три миллиона триста тысяч фунтов стерлингов за штуку.

Мы слышим разные точки зрения на продажу оружия Китаю.

— Я поддерживаю продажу, — говорит молодой сторонник английских консерваторов...

— Каждая война начиналась с продажи оружия, — так думает Джордж Хачкинсон, который был мэром Ковентри в грозные годы сражений с гитлеровцами.

— О, оставим это, — бросает Маргарет

«Кто сеет ветер...»



Тэтчер, премьер-министр Великобритании. — Конечно, я знаю все, что вы хотите этим сказать... Но здесь не о чем беспокоиться... Все идет хорошо! Все идет очень хорошо!

Создатели фильма ведут серьезный разговор о том, что преступления и подлость прошлого, увы, повторяются, и потому люди не могут, не должны быть равнодушными.

Я всегда с интересом встречаю фильмы режиссера Екатерины Вермишевой — в них покоряет горячее дыхание важных событий, ощущение пульса эпохи, увлекает открытый умный разговор со зрителем по проблемам, волнующим и злободневным.

Вспоминаю, например, как немногим более года назад вышла на экраны страны ее лента с символическим названием «Здесь и трава рождается красной» — о событиях на африканском юге. Тогда киногруппа провела в Африке 104 дня и побывала в горячих районах — в «прифронтовых» государствах, на границах с Родезией и Намибией, проникла в Йоганнесбург. Так случилось, что вскоре после просмотра фильма я попал на далекий африканский юг и по-хорошему позавидовал кинодокументалистам, их мобильности, точности работы, умению разобраться в сложном хитросплетении происходящего, выкристаллизо-

вать из увиденного впечатляющее полотно народной борьбы.

Фильм «Кто сеет ветер...» я смотрел, вернувшись из большой поездки по странам Юго-Восточной Азии — во Вьетнам, Кампучию и Лаос. Я еще не остыл, что называется, от впечатлений, как вновь встретился с дальними «горячими точками» планеты, почувствовал самоотверженную работу и сценариста, и режиссера, и оператора, боль их сердец за боль мира, за то, чтобы беда чужая отозвалась везде набатом, чтобы преступления прошлого не повторялись. Недавно во Вьетнам на сессию МОЖ приехали журналисты из многих стран мира, и в те же дни гостями страны были советские кинематографисты. Мои коллеги, вернувшись из Ханоя, рассказывали о большом успехе, который выпал на долю фильма. И это понятно — лента была в стране героев бойцом за победу дела мира и социализма против гегемонизма и экспансии.

Советская пресса оперативно откликнулась на работу документалистов. И замечу, кстати, что картину не столько рецензировали, сколько на основе впечатлений, ею вызванных, продолжали начатый на экране большой и серьезный разговор. Известные публицисты-международники размышляли о событиях в мире

и об уроках истории, идя вслед увиденному в фильме. Думается, что это само по себе является весомым отзывом о труде сценариста, режиссера, оператора, всей киногоруппы.

В. Широкий

Постигая народный характер

«ОТЕЦ И СЫН»

Сценарий А. Иванова, В. Краснопольского, В. Ускова. Постановка В. Краснопольского, В. Ускова. Операторы П. Емельянов, В. Миннаев. Художник Н. Маркин. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор В. Шмелькин. «Мосфильм», 1979.

Говоря об экранизации прозы, имеет ли смысл сопоставлять одно с другим, сравнивать конечный результат с литературной первоосновой? По трезвому размышлению, занятие это едва ли не бесплодное.

И в самом деле, зачем? Требовать буквального переложения романа (повести, рассказа) на язык кино, как то подразумевается поборниками «чистоты звучания» прозы на экране, ясное дело, нелепо: нынче даже школьники в состоянии порассуждать о таких вещах, как специфика литературы и искусства. Тогда, может, чтобы путем сравнения определить дистанцию между тем и другим? Но в дистанции ли только дело? Или — чтобы выявить истоки удач и неудач? Но ведь в грехах киноварианта проза несколько не повинна, достоинства же фильма не вызовут осуждения, даже если будут обязаны различиям с текстом. Да и вообще: картина живет своей жизнью, знакомство с ней не всегда предполагает предварительное знакомство с экранизированным произведением литературы. Не примет душа экранный вариант,

что же: как бы ни был плох фильм, романа (повести, рассказа) не убудет после того, как он побывает в руках ретивого кинорежиссера.

А если к тому же это превосходная проза, может ли что бы то ни было отравить наслаждение, таящееся в самом погружении, от страницы к странице, в мир образов, очерченных во всей точности индивидуальных, временных, социальных характеристик, в душевные глубины феномена, имя которому — человек?

Да полно, можно ли всерьез говорить о том, чтобы в полуторачасовом действии (да хотя бы и в нескольких сериях) сохранить все это богатство, не поступиться ничем существенным? Даже что касается сюжетных линий — невозможно. А сложнейшая партитура авторской речи, где в одном абзаце подчас содержится столько, что не вместить и в десятки киноэпизодов! А личностные различия служителей смежных областей творчества, субъективность видения материала теми, кто пытается переложить его на новый язык? Да мало ли еще что!

И все же...

Как бы далеко ни откатилось кинодита от своей литературной первоосновы, даже если она пребывала до этого в неизвестности (крайний пример здесь — «Иваново детство» Андрея Тарковского и положенный в основу ленты рассказ «Иван» В. Богомолова), «яблочку» не избыть следов своего происхождения, как и «яблоне» — своего первородства. Более того, сам факт их кровной связи, от которой не уйти, какой ни бесполезной может показаться кому-то мысль о сопоставлении одного с другим, уже заключает в себе повод, основание для сравнения, хотя бы и невольного. Не обязательно ревнивого или придиричливого — с целью изобличения в некрасивых намерениях «исказить», «извратить» и тому подобное. Но хотя бы для того, чтобы увидеть, что «было в начале», и понять, чем произведение прозы могло привлечь внимание постановщика. Чтобы уяснить, наконец, одно и другое в их взаимном отношении друг к другу. Идя таким путем, можно уже в знакомом явлении открыть его новую сторону, тем са-

мым углубляя наше представление об окружающем мире.

И потому, познакомившись с экранизацией — одной из капитальных за последнее время — романа Георгия Маркова «Отец и сын», вылившейся в одноименную кинодилогию, хочется повести разговор о ней, не упуская из виду первооснову. Вопреки всем тем, кто твердит об изжитости подобного подхода. Нет, надо, думается, вернуться к исходной точке споров о проблеме экранизации — на новом, что ли, витке спирали. Основываясь не на схоластическом «а в книге совсем не так», но поверяя громадный и нелегкий труд всего постановочного коллектива масштабами романа, вдохновившего создателей дилогии на этот труд.

Именно — поверяя, а не сличая! Подход здесь сам собою диктуется объектом рассмотрения. В том, что перед нами основательная кинопостройка, — не приходится сомневаться. И дело не только в объеме переведенного в другое измерение материала — не может не вызвать уважения сама серьезность замысла, коим руководствовались создатели фильма, масштаб задач, которые они перед собой поставили.

Вопрос, таким образом, упирается именно в задачи экранизации — вот этого, и никакого другого, произведения прозы. Почему именно оно вызвало к жизни кинофильм, что имели в виду, ставя его, авторы, какие проблемы волновали их в процессе работы над ним, ответы на какие вопросы, в том числе и сегодняшнего дня, виделись им «сквозь магический кристалл» их замысла?

Написанный в традиционном для советской литературы историко-революционном жанре роман Г. Маркова «Отец и сын» раскрывает перед читателем картины классовой борьбы в нашей стране в самом конце гражданской войны и на рубеже 30-х годов, борьбы, отмеченной исключительной остротой и непримиримостью.

Роман Г. Маркова занял в советской литературе свое место не только своеобразием жизненного материала — события его проис-

ходят в Западной Сибири, точнее, в среднеобском приречье, — но, конечно, главным образом присущим автору углом зрения на перипетии классовых схваток, раскрываемых в преемственной судьбе поколений, последовательно отстаивающих дело народное — революционные завоевания.

Свободно льющееся повествование об истории создания васюганской коммуны сразу по окончании гражданской войны, о жизни и быте коммунаров, о распаде коммуны после зверского убийства вожаков, поиски преступников сыном председателя коммуны Романа Бастрыкова — Алешкой, нашедшее их возмездие рисует широкое полотно социальной жизни глухого таежного края, разбуженного от вековой спячки революционными ветрами.

За динамичным сюжетом встает обширный срез жизни людей, их судеб и характеров, запечатлен процесс сокрушительной ломки векового уклада, и нам, ставшим как бы свидетелями всего этого, крайне интересно то, что попадает в поле авторского зрения.

Что же вело авторов кинодилогии в предпринятом ими освоении драматического мира известной книги, что было их целью в переложении ее на экран? И если изъятия были при этом неизбежны, то что, вопреки этим изъятиям, могло дать ощущение цельности созданному постановщиками киноэпосу?

Думается, точнее всего задачу экранизации в данном случае следует определить как исследование народного характера в годину острых социальных сломов, о которых повествуется в романе.

Ни в чем так полно не проявляется суть его, как в тяжких испытаниях на самом гребне исторических событий, в ходе которых мир меняет лицо свое. То общее, что становится тогда уделом миллионов, их судьбой, открывает полноту проявлений главного, что составляет душу народную. Это главное прежде всего исходит от самих людей, тех, кто в начале фильма плотно уселся на плотах, натужно влекомых буксиришкой в таежную глубину, куда до них и нога-то человеческая не ступала, наверное. Есть среди них

и колеблющиеся, и сомневающиеся, и такие, что вообще скрепя сердца отважились сняться с насиженного места — по привычке русского человека жить «миром», не отстать от других; но едины они ожиданием нового, общим делом своим. Они проходят перед нами на экране со своими, всякий раз по-своему знаменательными суждениями о жизни, и мы можем пристально взглянуть в их лица, понять душой, как непросто было даже самым убежденным из них отважиться на этот шаг.

Их решимость круто изменить судьбу побудил сам воздух свободы, которым наполнилась тишина, сменившая гром гражданской войны, — то самое чувство раскрепощения душевного, когда человек впервые понял, что он сам себе хозяин, а значит, может думать не за себя только, но и за других. Этого чувства — «кровушка по жилушкам играет» — достанет на то, чтобы превозмочь любые невзгоды, еще и шутке место найдется, даже в самых немыслимых положениях.

Интерес к картине берет начало отсюда: вот он, доподлинный простой русский человек, да еще взятый в обстоятельствах, благодаря которым весь он как на ладони, со всей своей «ухватистой силой», которой и впрямь хватит на все. Его характер под стать этой неохватной таежной дали, могучим стволам кедровника, вольным обским плесам, всей этой земле, животворной и изобильной, которую только предстоит обжить человеку.

И еще одно очень важное качество, запечатленное экраном, — **связанность** бытия этих людей. Черта тоже кровно русская, извечная, опять же органично наложенная на исторический момент. Зародившаяся еще в пору жарких боев, выношенная в долгих думах у походных костров, идея справедливой жизни на коллективных началах все глубже проникала тогда в сознание беднейшей части крестьянства. Разоренное войной, оно искало спасения в артели, в единении, позволявшем общими усилиями противостоять бедам и бедности, изначально понимаемым в народе почти как синонимы, недаром же и корень слов этих единый.

Названием тех первых объединений стало гордое, брошенное в массы революцией слово — коммуна, в обиходе — коммуния. При всей малопонятности заложенного в нем смысла оно обладало особой притягательностью, влекло своей загадочностью, а пуще того — обещанием перемен и непременно к лучшему. Потому что таково уж было время: именно беднейшему из бедных, тому, «кто был ничем» и стал хозяином богатств родной земли, сулило оно новую жизнь и все земные радости.

Писатель не дает сцены, в которой селяне держат совет и принимают решение о переселении на вольные васюганские земли, — действие романа начинается картиной движения вверх по Васюгану лодок с коммунарами. Лишь в ретроспекции, через воспоминания коммунарки Лукерьи Черемисиной, глубоко страдающей от безответной любви к Роману Бастрыкову, узнаем мы в самых общих чертах о том, как затевалось дело с образованием коммуны. Магия прозы такова, что этого достаточно, чтобы все встало на свои места.

У кино, известно, свои законы. Видимо, с учетом их сценаристы ввели в повествование сцену сельского схода, дав ее прологом к картине.

Правомерность самой сцены не вызывает сомнений. Жаль только, что по сути своей она не поднимается над тем, что уже многократно было в такого рода фильмах.

Что ж, наверное, здесь, в подобных дополнениях к киноповествованию, мы вступаем в заблуждение (при всей теоретической, казалось бы, ясности) область киноспецифики, непременно требующей своего при экранизации прозы. Это особенно чувствительно при экранизации романов, тем более такого рода, как «Отец и сын», событийная канва которого отличается большой плотностью. Здесь волей-неволей приходится идти на спрямление действия, изменение характера сцеплений в сюжете киноповествования.

Скажем сразу же, перенос романа на экран осуществлен сценаристами в целом тонко и тактично. Ни во внешнем, ни в подводном



«Отец и сын».
Роман Бастрыков — В. Спиридонов

своем течении кинодиалогия, как кажется, не обнаруживает провалов, вызывающих в иных экранизациях недоумение зрителя, не знакомого с произведением прозы. Это немалое достоинство, за которым не просто добросовестность, уважение к роману, но нечто большее — стремление сохранить верность духу романа, передать по возможности полнее его жизненное богатство на экране.

Когда заходит речь о произведениях эпического плана, всегда становится трудно обойтись без привычного, навязшего на зубах оборота: «В центре его...» Применительно к кинодиалогии «Отец и сын» сакраментальная эта фраза звучит как-то неуместно. Совсем не потому, что Роман Бастрыков, главный герой первого фильма дилогии — «Опрокину-

тая тишина», фигура, от которой тянутся и на которой замыкаются все нити повествования, таким центром не является. Напротив, он-то и есть истинный стержень действия, и на нем более всего и чаще всего сосредоточено — в первой серии непосредственно, во второй отраженно — внимание зрителя. И очень важно, что именно в образе этого человека, каким он явлен в фильме, достигнут высшей значимости эффект: Роман словно бы растворен в массе, неотделим от нее. Не берусь судить, каким способом это достигнуто, но только и в этом тоже видятся

исток исторической и художественной достоверности фильма.

Бастрыков у В. Спиридонова доподлинно плоть от плоти народа, в то же время он воля и разум массы, актеру вроде бы без усилий дается и то и другое. Это, пожалуй, самая большая удача всей дилогии, обусловленная исключительной точностью попадания в выборе исполнителя, думается, воплотившего марковский персонаж с предельной близостью к оригиналу. Для доказательства приведу описание портрета героя в романе: «Когда прямой плес пошел на закругление, первая лодка причалила к берегу. Из нее выпрыгнул высокий длиннорукий мужик. Он был в броднях с завернутыми голенищами, в просторных холщовых шароварах, в сатиновой рубашке без пояса. Большую лобастую голову покрывали волнистые, почти кудрявые светло-русые волосы. На щеках и под губами лохматилась небогатая бородка, тоже почти кудрявая. На сухощавом лице — крупный нос и беспокойные серые глаза, зоркие, в прищуре, диковатые, как у рассерженной рыси, а минутами добрые, буйно-веселые».

Именно таков Бастрыков у В. Спиридонова. И сразу же, как только началась экранная жизнь героя, его уже просто не отделить от авторского описания, которое, в свою очередь, трудно представить в ином воплощении, чем то, в которое образ Романа отлил артист. У экранного Бастрыкова, с его доверительно-приглушенным: «Товаришок!», с его силой и мягкостью, мощной волей и лиризмом, с первого взгляда поражает выражение лица — спокойно-сосредоточенное, какое свойственно людям, заглянувшим мыслью туда, за черту жизни и смерти, прикоснувшимся к их великой тайне. Впрочем, это тоже есть в романе — в эпизоде встречи его с Лушкой на кладбище, куда он, пока жил в селе, частенько навещался, приходя на могилу жены, замученной белыми.

История горькой, безрадостной любви Романа и Лушки занимает немало места и в романе и в фильме, хотя и не скажешь, что именно она — в центре повествования. И хорошо, что, давая свой вариант сцепления

экранных событий, авторы не соблазнились умыслом сделать эту сюжетную линию главенствующей, как это нередко бывает в подобных случаях. В фильме история эта занимает свое место — личной драмы двух прекрасных людей, способных дать друг другу всю полноту человеческого счастья, но соединиться которым было не дано не просто судьбой, но той ролью, которая выпала им в происходящем историческом процессе.

Лушка Надежды Бутырцевой — яркая, щедро наделенная той красотой, которую в народе зовут «писаной», — еще одна удача дилогии «Отец и сын». Глядя на нее, на то, как живет она, лелея крошечный огонек надежды на лучшее, дающий ей силы жить, тоже, кажется, невозможно представить марковскую героиню иной, в ином облике. Это именно тот случай, когда человек понятен в любом, даже в самом противоречивом мотиве своего, пусть даже эксцентричного, поступка. Не будь так, разве мы поверили бы, что она, беспредельно любя Бастрыкова, убежит из коммуны, бросит все, чтобы связать свою судьбу с Ведерниковым, которого и видела-то в тот день всего второй раз в жизни?

А до этого будет сцена объяснения ее с Бастрыковым — одна из самых проникновенных во всей дилогии, горькая и грустная, лирическая сцена на фоне таежного дождя. Бывают такие минуты в жизни, когда особенно трудно переживается то, что давит душу, что гнет и пригибает человека к земле.

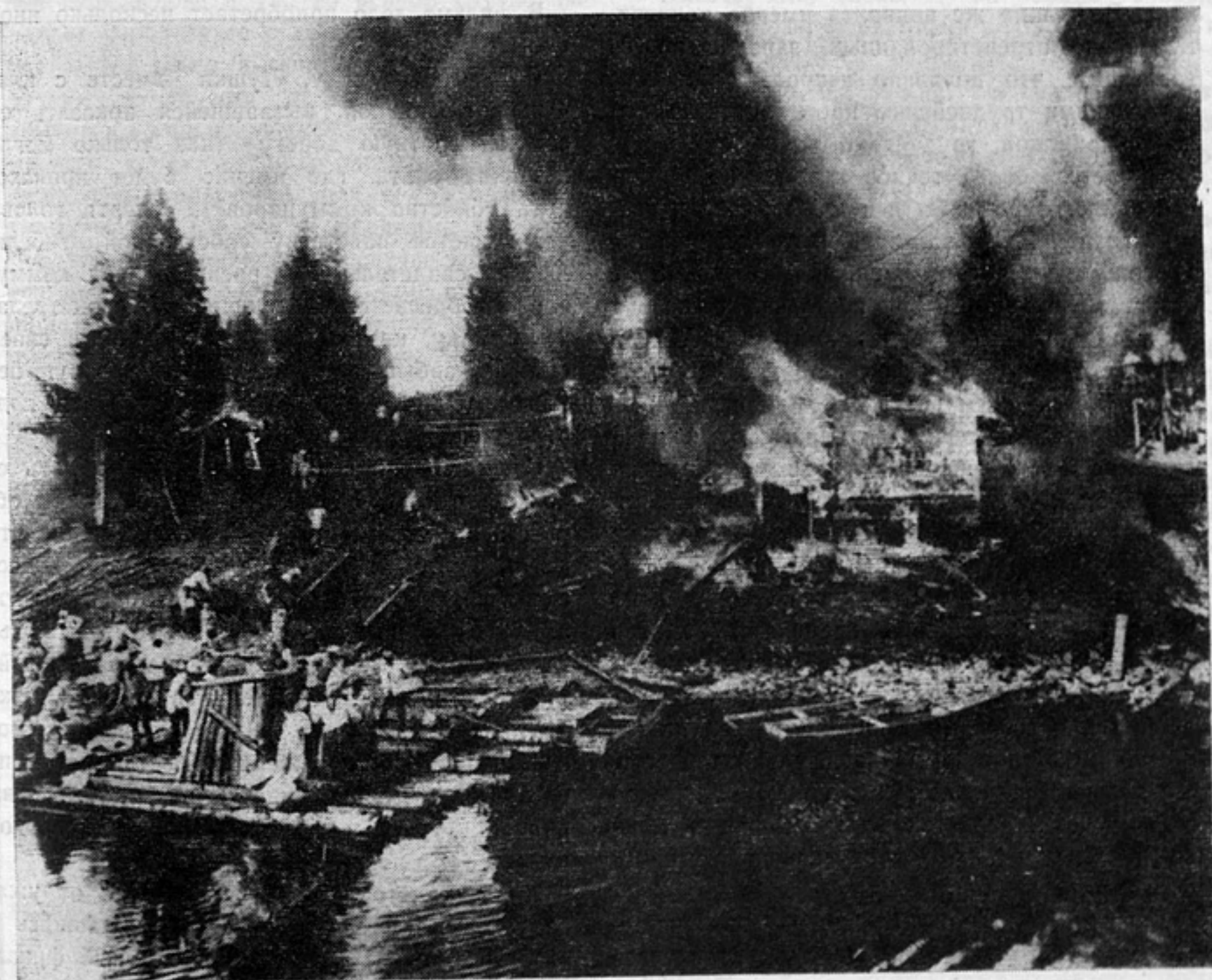
Вот на такую минуту пришелся Лушке ее последний разговор с любимым человеком. Она и сама сознает безнадежность их положения, бессмысленность ее попыток уговорить Романа бросить все и уехать с ней и Алешкой, его десятилетним сыном, и не может не упрашивать, потому что надежда на этот отъезд — последнее, что связывает ее с жизнью, последняя ниточка в ней. Без этого — все глухота, боль. И когда обрывается эта ниточка, уже не важно, что будет дальше. Так судьба бросает ее в самое логово врага, в компанию тех, от чьих рук погибнет вся коммунарская партия вместе с Романом.

Во вражеском лагере наиболее колоритен, безусловно, Порфирий Исаев — таежный князек, васюганский обирала, гроза бесправных хантов, рыбаков и охотников, личность жутковатая и всемогущая по таежному своему положению. В том Порфирин, каким он дан Борисом Новиковым, очень сильно сквозит «второй план» героя — человека, чье благополучие и процветание, чье сытое благодущие густо замешано на крови и поте тех, кого он «благодетельствует».

Другие участники нападения на коммуны — офицеры Кибальников, Отс, Ведерников, как и прибывшие им в подмогу члены подпольного «центра по свержению Советской власти» Касьянов и Звонарев, — обрисованы исполнителями довольно традиционно, в ма-

нере, которая не выходит за рамки типажности. Здесь над индивидуальными чертами довлеет общий план, общие признаки среды, общие представления о моральной и идеологической сути этих господ. Видимо, из стремления хоть как-то расцветить единый узор, в сценарную канву, а затем и в фильм вплетена любовная интрига между Кибальниковым и Устиньей, женой Порфирия. Не существующая в романе «краска» эта придала героине Л. Хитяевой несколько другой, в сравнении с «прототипом», тон — тон искусственный и в конечном счете мелодраматический.

«Отец и сын».
Кадр из фильма



В «Опрокинутой тишине» можно встретить и еще случаи отхождения от текста романа или, точнее, «свободной» интерпретации ее эпизодов в сюжетной канве сценария. Такие, скажем, как концерт в лагере коммунаров, пришедшийся на вечер, когда туда заявился Ведерников, — в этом месте в романе описан вечер самый что ни на есть обычный, какие коммунары коротали после трудного рабочего дня. «После ужина, когда совсем уже стемнело, — пишет Марков, — коммунары разложили костры, окружили их. И тут Ведерников был снова поражен. Заводилой веселья, которое царило чуть не до полуночи, был сам Бастрыков. И все он умел! Вначале председатель коммуны играл на балалайке, потом ему принесли гармонь, и он без устали целых два часа ублажал танцоров и плясунов». В фильме же появился именно концерт, тщательно отрепетированный, заранее подготовленный, что довольно непросто соотнести с условиями труднейшего сопротивления людей с природой, трудного быта коммуны.

Думается, более точное следование романной канве открыло бы и в других сценах возможности полнее показать быт коммунаров, к сожалению, обрисованный в фильме с недостаточной полнотой, несколько общо, а кое-где и без должного драматизма. А ведь такие страницы советской истории, начертанные беспредельным энтузиазмом и верой миллионов людей, интересны именно своими конфликтами, напряженностью, особым драматизмом. Недаром так дороги нам, нынешним, любые документальные и художественные свидетельства, связанные с той порой, если они искренни и достоверны по духу и по колориту. К сожалению, временами, смотря фильм, испытываешь чувство «информационной недостаточности»: желание полнее приобщиться к героизму людей, живущих по закону равенства и высочайшей справедливости, составляющих существо коммунистической этики, удовлетворяется фильмом иногда только в самых общих чертах, на уровне самоочевидного.

Другие отхождения от канвы романа — более частного свойства. Но один из случаев

«переоркестровки» эпизода хочу все-таки рассмотреть подробнее: он связан с образом Лушки, точнее, с ее ролью в последнем акте драмы, которой кончается первая книга романа, — расстрел белогвардейскими офицерами партячейки коммунаров, обманном образом вывезенной в тайгу.

В романе, узнав от внучки Исаева — Надюшки, десятилетнего, забитого Устиньей существа, кто такой на самом деле ее «суженый» Ведерников и что он вместе с «дяденьками» отправился «убивать коммунаров», Луша в ярости поджигает заимку, чтобы заставить офицеров повернуть обратно. Но вспомнив затем о своем сундучке с пожитками, оставшемся на чердаке, она бросается наверх и гибнет от взрыва порохового склада, схороненного Исаевым в подвале заимки.

В фильме дело приобретает несколько иной оборот.

Поджегши заимку, Лушка вместе с плачущей Надюшкой, вызвавшей ее показать ей самую короткую дорогу (как только могла девчонка знать, где именно будет происходить убийство коммунаров?), очертя голову устремляется навстречу собственной гибели. А став свидетельницей расправы над коммунарами, бросается к упавшему под выстрелами Роману, кается над его телом в своей ошибке, забыв о столпившихся вокруг нее убийцах, для которых она — некстати подвернувшийся свидетель.

Ситуация складывается так, что убрать ее должен именно Ведерников, только таким образом он может доказать соучастникам, что не он выболтал Лушке план убийства. Здесь сцена явно начинает приобретать слишком уж аффектированный характер. К тому же выясняется, что Ведерников не просто «черный» злодей, он еще пытается уговорить Лушку пойти с ним. В ответ на это Лушка кидается на недавнего своего жениха, бьет лопатой по плечу так, что он падает. А рядом с ним падает Лушка, подкошенная офицерской пулей.

И на все это широко раскрытыми от ужаса глазами смотрит, в страхе прижавшись к стволу дерева, Надюшка... Эффектный финал,

что и говорить. Во всяком случае, зрелищность этой сцены вне сомнений. Но хотя зрелищность — качество немаловажное для кинематографа, в данном случае драматизм происходящего проигрывает в убедительности, становясь очень уж акцентированным. Так бывает всегда, когда при экранизации литературы понятие киноспецифики, и впрямь требующее иногда серьезной перестройки литературного текста, отождествляют с понятием зрелищности, а то и вовсе сводят к нему. Искусству этому поддаются, как известно, даже опытные мастера. В таких случаях, для вящего драматизма, идет в ход все, что только может быть пущено в дело, без всяких попыток соотнесения запечатлеваемого на пленке с тем, что содержится в литературной первооснове и уж, во всяком случае, никак не сообразуясь с ее стилистическими особенностями. Но верно и чутко следовать тому и другому — не есть ли главнейшее условие экранизации, важнейшей области современного кинематографа, располагающей уже достаточным опытом и удач и срывов, из которых можно извлечь необходимые уроки?

Впрочем, в приведенном случае вопрос скорее иного порядка. Думаю, на этот раз не обошлось без опаски, будет ли «правильно понята» героиня кинозрителем, подай ее фильм в «чистом», романном варианте. Ну как же — любила достойнейшего человека, предала его (хотя бы и с отчаянья), связалась с белым офицером, убийцей, и погибла нелепо, случайно, так и не искупив своих преступлений и не осознав заблуждений.

Но «спрямление» незадачливой Лушкиной судьбы повлекло за собой перестройку и финальной сцены, кстати, занимающей в романе меньше, чем полстраницы. Но какие! Ее лаконизм заключает ту высшую степень драматизма, который не терпит никаких чужеродных добавок. Чтобы все стало на место, приведу этот текст:

«Через час, а может быть, и того меньше, лодки приткнулись к берегу. Коммунары и Касьянов вышли на песок, сделали несколько шагов, остановились, осмотрели склон яра, полого спускавшегося к реке.

— А место тут отменное! Не хуже нашего, — сказал Васюха.

— Наше лучше! И сдается мне, там и факторию надо строить.

— Правду говоришь, Роман, — поддержал Бастрыкова Митяй.

— Ну, посмотрим, — пробурчал Касьянов и зашагал вперед, увлекая за собой коммунаров.

Они отошли сажен пятьдесят от реки и стали подниматься через ельничек в гору. Вдруг, слившись в один залп, раздались три выстрела. Васюха и Митяй упали молча. Бастрыков успел сказать только одно слово: «Сынок...»

Эхо от выстрелов загрохотало, раскатилось и смолкло...»

Вместо этой сцены — на экране эпизод, переполненный страшными подробностями и жестокостями.

Была ли в них нужда? Не сильнее ли воздействует на читателей марковский текст, оставляющий простор для работы нашего воображения?

Пресловутое: «Сработает ли эпизод?», «Сильно ли сработает?» — еще очень и очень сказывается на уровне и характере экранизаций прозы.

Проявляется это самым разным образом, но в результате, как правило, получается упрощение художественных задач, обеднение если не сути характера, то психологической мотивированности поступков и поведения героя — это уж точно. Повторяю, спрямления сюжетного движения, вызванные сокращением тех или иных эпизодов, линий и так далее (в кино это легко осуществляется монтажными стыками, дающими впечатление динамичного, но органичного перехода), неизбежны и закономерны (при условии, разумеется, оправданности их логикой сюжетного развития, но это азбука!). Весь вопрос здесь — в размере потери, которые, вообще-то говоря, неизбежны, но которые могут по-разному сказаться на общем уровне произведения экрана. Тут тоже есть предел, каждый раз по-своему определяемый для себя самим художником, автором фильма.

● Сюжетную основу второй части киновидеографии — «Эхо далеких выстрелов» — составляет судьба сына Романа Бастрыкова — Алексея. После разгрома коммуны осиротевшего мальчика взяли с собой коммунары, вернувшиеся в родное село. Много довелось хлебнуть горя парню, однако «наперекор всем невзгодам, назло своей горькой судьбе выжил Алешка Бастрыков, уцелел на белом свете!»

То, что в романе занимает две-три строчки, в кино подчас требует развернутой сцены, а может, и не одной.

В фильме мы впервые встречаемся с Алешкой еще в пору его горького житья-бытья подпаском — действие как раз и начинается со сцены избивания паренька обезумевшей от ярости Брызгалихой, телка которой по его недосмотру утонула в болоте. Сцена эта, емкая, динамичная, сразу объясняет, как живет сироте Алексею, и одновременно вводит нас в противоречивый мир деревни кануна сплошной коллективизации. Подспудно уже бурлят здесь страсти, и порой самого маленького случая, как этот, достаточно, чтобы выплеснулось наружу недовольство бедняков кулацким засильем, стремление кулаков еще туже затянуть петлю на шее бедноты, прибегая при этом подчас к весьма хитроумным средствам. Вот и теперь кулак Михай Колупаев разыгрывает на глазах односельчан сцену «милосердия», забирая к себе в дом избитого подпаса. Этим он убивает сразу двух зайцев — облагодетельствовал «коммунарского сынка» и приобрел даровую рабочую силу для своей шерстобитни.

В этой сложной обстановке парню еще только предстоит разобраться. И хорошо, что исполнитель роли Алексея Андрей Смоляков не результат играет, как это бывает сплошь и рядом в подобных случаях, а последовательно вводит нас в мир подростка, попавшего в чужую ему среду, из которой буквально ошупью находит правильную дорогу в жизнь, путь к правде отца.

В сущности перед нами — и тут большая заслуга режиссеров и сценаристов — история

возмужания юной души, становления характера, развернутая на широком фоне социальных преобразований, происходивших на рубеже 30-х годов, когда решались главные вопросы — и «кто кого?», и «какой быть стране?». Ведь не ради же исключительно приключенческого интереса — как удалось Алексею напасть на след преступников, разгромивших коммуны и убивших отца и его товарищей, — была написана писателем вторая книга. За внешней «детективностью» фабулы в ней ошутимо бьется мысль о наследовании сыновьями дела отцов в вечном движении жизни, в которой у человека должно быть — не может не быть — свое место, о святости идеалов отцов, ради которых сыновья готовы пожертвовать и своей жизнью.

Это главное, что «держит» вторую книгу, связывая ее с первой, делает роман, а вслед за ним и фильм, цельным по замыслу и воплощению, несмотря на временную дистанцию, разделяющую события в обеих частях.

Надо сказать, что авторы киновидеографии сделали немало, чтобы донести до зрителей эту главную мысль романа, подать ее выпукло и зримо. Разумеется, не все им удалось в равной мере. Определенная психологическая переакцентировка произошла в развитии образа Алексея.

Кулацкое засилье в период нэпа существеннейшим образом влияло на положение в деревне. Но это же было и время комбедов, первых колхозов, время зарождения первых комсомольских ячеек. И не так-то просто для юного юноши или девушки решался вопрос выбора жизненного пути. Сама жизнь формулировала очень жестко вопрос: что тебе больше по душе — спокойное существование с оглядкой на могущественных богатееров или полная беспокорности и опасностей борьба против них за новую жизнь?

В романе Алексей, не колеблясь, делает выбор. Когда приехавшие из Томского университета в порядке шефства над деревней Песочное товарищи предложили юношам и девушкам из бедняков объединиться в комсомольскую ячейку, Алексей вступил в нее



*«Отец и сын».
Исаев — Б. Нозиков,
Алексей Бастрыков — А. Смоляков*

первым и даже был избран секретарем. Но было бы действительно прегрешением против правды жизни, если бы после этого у Алексея все пошло гладко, как по писаному. Пригrevший его Михей Колупаев, типичный кулак именно нэпмановских времен, шаг за шагом отравлял его сознание соблазнами богатой жизни, которую парень мог бы устроить выгодной женитьбой. Михей уже и невесту ему присмотрел, дочь богатого мельника. И вот Алексей, уже секретарь молодежной ячейки, едет на смотрины. «Алешка промолчал, невольно посопел, но сопротивляться не стал». Сопротивляться стало еще труднее, когда рядом оказалась дородная мельникова дочка. «Прижимаясь к Алеше своим горячим телом, она зашептала:

— Вот тут, Алешенька, жить с тобой будем. И все добро наше будет, ненаглядный мой...»

Мельникова дочка сделала всего одну, но существенную промашку: она упомянула о новом доме, который они построят, поженившись. Мысль эта, высказанная так некстати, погубила все ее расчеты на Алексея, разбудив в нем давние воспоминания. Все его существо сразу восстало против всей этой нелепицы — породниться с богачами. Он ушел не только из мельникова дома, но бросил и колупаевское пимокатное «рукомесло». Так он ока-

зался в городе, где, поступив на плавучую факторию по сбору пушнины в Васюганье, целиком посвятил себя делу всей своей жизни — розыску убийц отца и его братьев-коммунаров.

В фильме в «деревенской» части жизни Алексея сделано внешне небольшое смещение: в комсомол он вступает, лишь пройдя через «испытание» мельниковой дочкой и открывавшейся перспективой богатой и сытой жизни. Однако же это серьезным образом меняет всю мотивацию не только поведения героя в истории со сватовством, но и последующих его шагов.

После того как был определен выбор дальнейшего пути, зачем бы понадобилось Алексею уходить из деревни? В романе это точно и четко определено. Порвав с «благодетелем» Колупаевым, он оставался в деревне без всяких средств к существованию. Город возникал как единственная необходимость, от которой никуда не уйти, хотя ничего хорошего поначалу там его и не ожидало.

О том, какие смысловые последствия могут иметь место в результате таких вот, казалось бы, малых перестановок сюжетных акцентов, можно видеть и в эпизоде встречи Алексея с той самой Надюшей, исаевской внучкой, к которой он, как к судьбе своей, шел долгие годы.

Один из убийц коммунаров, бывший поручик Ведерников, сыгравший такую страшную роль и в судьбе Лушки, не затерялся в безвестности, выплыл на белый свет. Самый дальновидный и изворотливый из всех, кто отсиживался в 1921 году на исаевской заимке, он обзавелся липовыми документами, кончил курс в университете, вступил в партию и стал видным хозяйственным деятелем, управляющим «Сибпушнины». Узнав в одной из своих работниц исаевскую внучку, он добился, чтобы ее загнали в один из самых отдаленных и глухих уголков края. Туда, по решению коммунистов плавбазы, и отправляется, чтобы выволить ее, Алексей. Рискуя остаться в тайге на зимовку, он на лодчонке добирается до места назначения, не подозревая даже о том, что точно с такой же целью, но с дру-

гим заданием — убить Надю и тем самым замести все следы — туда же плывет и приятель Ведерникова Кибальников.

Возникает типично кинематографическая ситуация: кто прибудет к месту назначения раньше — спаситель или убийца? Идут попеременно кадры то с одним гребцом, то с другим. Винтовка нацелена на девушку, выходящую из дверей зимовья, вот-вот грянет выстрел и свершится непоправимое. Но — слава богу! — рядом с девушкой вырастает фигура Алексея, опередившего Кибальникова. А тут еще появляются охотники-ханты, и план убийства срывается. Более того, охотники забирают с собой лодку Кибальникова, как случайно прибывшуюся в этом глухом месте, и тот, оставшись в тайге с минимальным запасом снаряжения на пороге зимы, обречен на гибель..

Ну что ж, и поделом: возмездие настигло преступника!

Отдавая должное кинематографической выразительности эпизода спасения Нади, скажу, однако, что благодаря такому решению кое-что сместилось в фильме, и сместилось заметно.

Приказ об убийстве Нади Ведерников отдает в сцене приезда на дальний хутор, где после разгрома коммуны обосновались и Кибальников и третий участник преступления на Васюгане — барон Отс. Сцена встречи всей тройки крайне важна в общей архитектонике романа. Дело в том, что совсем не затем, чтобы потребовать от Кибальникова убраться Надю, приезжает туда Ведерников. Это враг яростный, непримиримый, ныне он не просто исполнитель, как было десять лет назад, — он идеолог, идейный враг! Мысль о подполье, о вооруженном противостоянии Советской власти в условиях успешного наступления социализма по всему фронту — бесперспективна. Это понимает и Ведерников. Но это не значит, по его мнению, что надо складывать оружие. В сущности он, организатор идейного подполья, видит свою роль в консолидации всех враждебных Советской власти сил. Именно с этим он и приезжает на хутор Кибальникова. Развиваемые им перед обрюзг-

шими, наполовину одичавшими в глухомани дружками идеи о том, что надо вращаться в руководящий аппарат, вступать в партию с целью ее постепенного перерождения изнутри, — план опасный, особенно в условиях новой политической ситуации, на рубеже 30-х годов. Без раскрытия этой темы была бы далеко не полной общая картина времени, запечатленная в романе.

Ведерников перетаскивает-таки, судя по дальнейшему ходу событий, своих дружков в город, осуществляя свой план. Лишь окончательное разоблачение его как участника ва-сюганской трагедии пресекает осуществление лелеемых им замыслов. По фильму же на первый план выходит другое: предложение дружкам поменять образ жизни — всего лишь прикрытое главное намерение Ведерникова:

найти исполнителя для грязного дела — убрать последнего свидетеля убийства коммунаров.

Такая переакцентировка, понятно, мельчит образ, делает его менее значимым в структуре фильма, что, разумеется, сказывается на его общей смысловой тональности.

Все это — частности, хотя и немаловажные. Главное во второй половине фильма, как уже говорилось, — духовное возмужание простого деревенского парня, вырастающего сознательным борцом за дело своего отца. Таким, как Алексей, представителям второго поколения советских людей, поколения сыновей, предназ-

«Отец и сын».
Кадр из фильма



начено было вместе со всеми вынести на своих плечах трудности и радости первых пятилеток, тяготы военной страды. Молодому исполнителю, играющему серьезно, глубоко, во всей их подлинной напряженности осмысливая драматические коллизии эпохи, это удастся в полной мере. Алексей растёт, меняется, мужает в фильме, и нам интересно следить за этими переменами. В них основной нерв, основной интерес второй части дилогии.

В конце фильма звучат строки из последнего письма своему сыну капитана Алексея Бастрыкова, погибшего при штурме Берлина. И это не просто эффектная финальная точка. В нем, в этом письме, правда самой жизни. Эстафета революции перешла от отца к сыну, а от него — к внукам. Так замкнулась в фильме цепь раздумий о времени и людях, «окрасивших его собою», о людях, ставших частицей всего того, чем славен день сегодняшней.

Какие напрашиваются выводы?

Что касается дилогии в целом, хочется повторить ранее высказанное суждение: «Отец и сын» — несомненная удача в жанре экранизации. Основательность и добротность достигнутого кинематографистами результата не вызывает сомнений. Но не в профессиональных достоинствах фильма все дело, как это ни важно само по себе. Наличие своей темы, выведенной из экранизируемой прозы и выразившейся в постижении народного характера в суровых испытаниях переломной поры, — вот что дает жизнь всей дилогии. Конечно, не обошлось без издержек, местами довольно ощутимых. О них, естественно, тоже шла у нас речь — с целью извлечь уроки на будущее. Ведь серьезные уроки могут быть выведены только из серьезной, крупной работы.

Важнейший же урок был и остается непреложным: зачем ты, режиссер, берешься именно за эту прозу? Иными словами — каковы мотивы предпринимаемой тобой экранизации? И чем выше духовные пики, обозначенные талантом писателя, тем более высокой отметки обязаны достичь те, кто берется за

обращение в «кинематографическую веру» литературного произведения. Только это даст перспективу, поможет уберечься от всех соблазнов, подстерегающих кинематограф на трудном пути соперничества с «матерью всех муз» — литературой.

Так, как это и произошло в ключевых сценах фильма «Отец и сын».

Л. Польская

Вычитаемые успеха

«МОЛОДАЯ ЖЕНА»

Сценарий И. Велембовской. Постановка Л. Менажера. Оператор В. Ковзель. Художник В. Улитко. Композитор Я. Вайсбурд. Звукооператор Г. Горбоносова. «Ленфильм», 1979.

«ТЕРРИТОРИЯ» (по мотивам романа О. Куваева «Территория»).

Сценарий О. Куваева. Постановка А. Сурина. Оператор Ю. Невский. Художник Н. Поляков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1979.

Правомерно ли соединение под крышей одной статьи столь разных фильмов, как «Молодая жена» и «Территория»? Деревня средней полосы России и скудость пейзажа тундры, вчерашние школьники и сибирские золотоискатели, семейная драма и производственный конфликт, проблема нравственного выбора и проблема подведения нравственных итогов... Разность материала, тематическая разность, наконец, разность авторской установки. Отсюда — разная стилистика обеих картин. Что тут может быть общего, схожего? И все-таки она есть, эта схожесть, хотя и лежит за пределами сюжета, материала, жанра... Об этом и пойдет речь в статье.

Драматургические повороты фильма «Молодая жена» обеспечивают зрительский интерес уже хотя бы своей неожиданностью. В первой трети фильма едва ли не каждый последующий

эпизод как бы отвергает логику, намеченную предыдущим, тем самым переключая внимание зрителя с одних героев и событий на другие, уводя его от привычных, предугадываемых ходов.

История же начинается с того, что перед уходом в армию деревенский паренек Володя в юношеской горячке непременно желает оформить брак с односельчанкой Маней, столь же юной и столь же влюбленной. Но вся скоропалительная и плохо рассчитанная авантюра Володи («В два дня! У меня отец — депутат сельсовета — поможет!») срывается. Он остается ей женихом, она ему — невестой, обещающей ждать и любить. Маня верна своему обещанию. Володины же письма все реже и реже оказываются в почтовом ящике, а когда до возвращения из армии остаются считанные дни и для запланированной свадьбы бабушкой Агашей закуплено все, вплоть до полусотни пятикопеечных стопок, рушится последняя надежда. На глазах всей деревни, гуляющей на свадьбе Володиной сестры, сам Володя, отслуживший срочную, появляется... с очаровательной городской девушкой.

Разрыв происходит немедленно.

Кажется, это и есть экспозиция драмы, драмы достаточно сложной, чтобы ею заняться подробно, посвятив всю картину перипетиям Маниной судьбы. Но короткая история любви оказывается лишь предысторией другой драмы, которая и развернется в фильме.

Сюжетная линия любви Мани и Володи сходит на нет. Но не только из-за авторского умысла — такой поворот продиктован неожиданно проявившимся Маниным характером. Характер оказался сильным и гордым. Достоинство, самолюбие Мани оскорблены, а чувство к Володе в ней еще живо. Но уже ясно, что Маня никогда не простит, и Володины попытки наладить отношения, хотя бы на уровне добрососедства, получают у нее крутой и неумолимый отпор.

И тут обозначается новый сюжетный поворот.

Появляется новый герой, вдовец, оставшийся с ребенком после смерти жены, — хмурый, мрачноватый, хотя совсем еще молодой Алек-

сей. На той самой горькой для Мани чужой свадьбе он бросает на нее случайный взгляд, в котором поначалу нет ничего, кроме удивления: как выросла девочка!

Кажется, фильм вновь вырывает на проторенную дорогу, уже брезжит сюжет Маниного семейного счастья. Вспомним здесь, кстати, «Сладкую женщину», фильм, также поставленный по сценарию И. Велембовской, с его плавным течением, накатанными переходами из одной ситуации в другую, склонностью скорее к описательному, чем аналитическому началу. В «Молодой жене» все выстраивается иначе. Новый крутой поворот событий происходит там, где ожидается их мелодраматическое развитие, подсказываемое самой ситуацией: девушка совсем юная, неопытная (как часто напоминает об этом бабушка Агаша, заменившая Мане отца и мать) и полюбивший ее уже достаточно зрелый человек, и ребенок рядом с ним, и тень умершей жены... Однако авторы вновь обманывают ожидания зрителя — отступают от ожидаемого хода. Предложение выйти замуж следует почти мгновенно — без всяких мотивировок и без какой бы то ни было предыстории. Маня случайно оказалась в доме Алексея — привела туда заблудившуюся Люську, его дочку, и тут же, провожая гостью, Алексей предлагает ей стать его женой. Здесь, в момент Маниного внезапного согласия, и происходит истинная завязка фильма. По существу, отсюда и начинается картина, рассказывающая о драме столкновения двух разных психологий, о том, как трудно, тяжело два человека обретают друг друга. Задавшись этой сложной задачей, авторы практически следуют совету Льва Толстого: «Романы кончаются там, где герой и героиня поженились. Надо начинать с этого..., а то описывают жизнь людей так, чтобы оборвать описание на женитьбе, это все равно, что, описывая путешествие человека, оборвать его описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам»¹.

Высшие точки фильма — в эпизодах семейной жизни, которые представляют собой не «жизне-

¹ Л. Толстой. Полн. собр. соч., М., ГИХЛ, 1952, т. 52, стр. 136.

описание», а «жизнеанализ». В них сполна проявляется авторское отношение к персонажам — к их поступкам и к их нравственному выбору. При этом материалом для анализа служит ситуация, вовсе не экстраординарная, почти что «простая история», но только в том смысле «непростой простоты», в котором она приобретает всеобщий интерес, перестает быть частным случаем.

Семейная жизнь Мани и Алексея оказалась далеко не безмятежной. Замужество Маня спасала свое женское достоинство, Алексей бежал под венец от одиночества и неустроенности.

Одной, даже осознанной благодарности друг другу для семейного согласия мало, для любви — тем более. В сосуществовании героев поначалу — он казался влюбленным, она вроде бы его чувство принимала — не было противодействия друг другу. Но сразу после свадьбы Маня поняла, что этот человек ей чужд, и Алексей скрытый протест Мани сразу уловил. «Полной гармонии», которую он обещал, никак не получалось, потому что гармонию каждый понимал по-своему.

Для Мани, поверженной молвой, униженной жалостью и злыми частушками, гармония — это истинная любовь, это духовное сродство. Для Алексея — это уют, налаженное хозяйство, ощущение душевного покоя, какое настоящая женщина вносит в дом своим присутствием. Ему есть чем поразить воображение молодой жены. Что она хочет — новую мебель, «Жигули»? Сознание своих возможностей пьянит его. Он готов в лепешку разбиться, а Маня тем временем все мрачнеет.

В ней начинает расти смятение: не удалась ее месть бывшему жениху, она несчастлива еще больше, чем была до замужества. Ей ничего не хочется, и она замыкается со своей обидой на судьбу. Понятно и оправданно желание Мани в новой, замужней жизни забыть о старой любви, но, видно, очень уж молода и неопытна героиня, чтобы понять, что месть не дает душевного покоя. Скорее отомстившему отомстится, ибо, как сказано в индийском эпосе, «ненависть не прекращает ненависть, а лишь отсутствием ненависти прекращается она». Отмщение Мани есть прежде всего месть самой себе и — такова

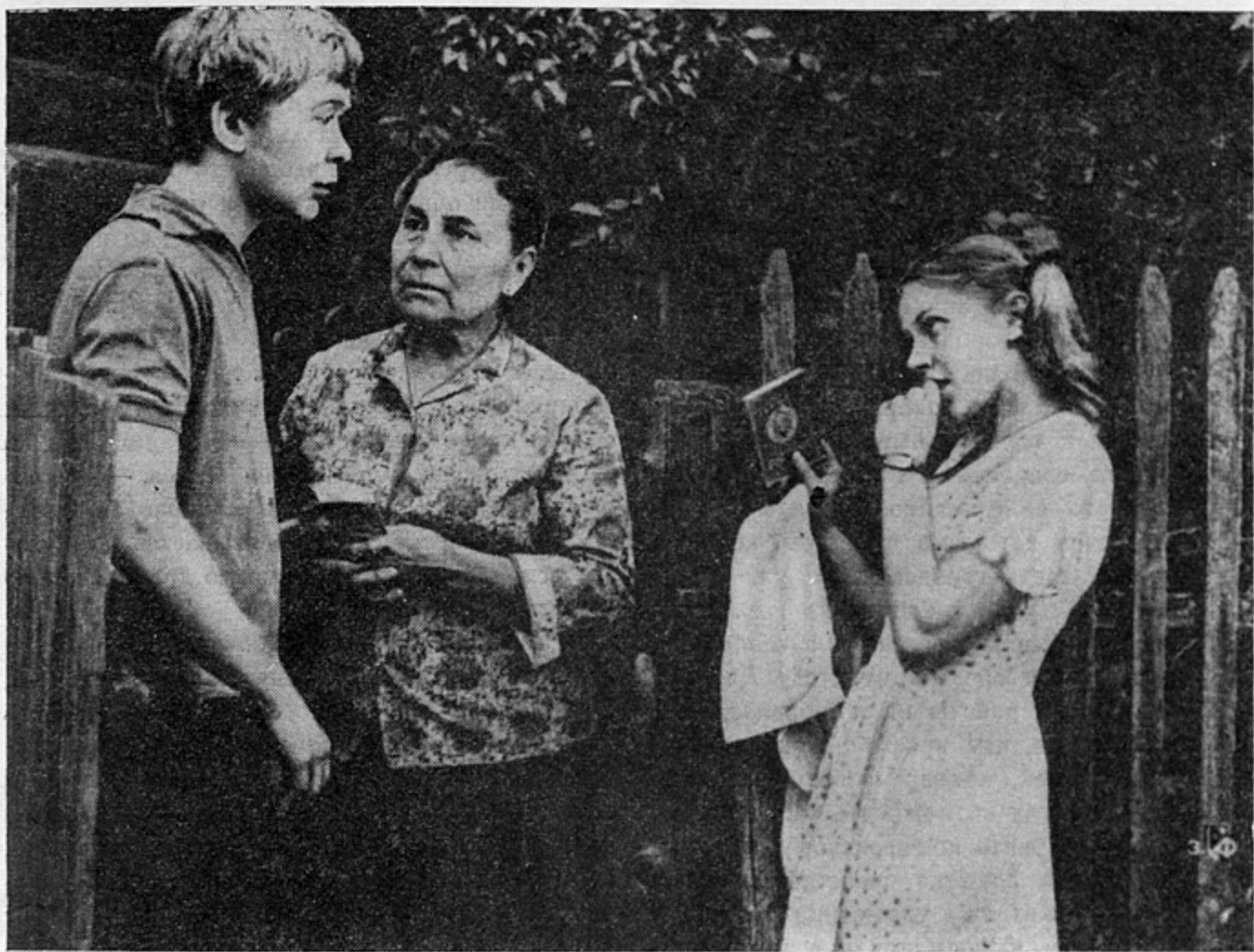
фатальная неизбежность — месть человеку, находящемуся теперь рядом с ней. Она не слышит его, она не видит его, попыток найти общий язык не принимает. Действительно, ей чужда его «тряпично-посудная» нежность, у нее нет желания улыбнуться в ответ, когда он старается, как может, наладить семейный контакт. Он задаривает ее, скупает в сельпо все, что понаряднее, а она — ну хоть бы улыбнулась. И тогда, отчаявшись, он отвечает ей злобой: чего же тебе надо?!

Кто же такой Алексей и чем он чужд Мане? Что он — обыватель, темный мужик, распоясавшийся потребитель, не способный ни к какой духовной жизни?

У Алексея не отнимешь стремления к накопительству, желания «грести под себя», такой своего не упустит. Но с психологией «темного деспота» никак не вяжется фраза, которую произносит Алексей, уставший от непонятных слез, обид и демонстративной безропотности своей скрытной жены: «Я ведь ценю, что ты девка не простая, с переживаниями...» «Ценю... с переживаниями...» Пусть ему не ясны причины этих переживаний, но сам факт хотя бы умозрительной ценности чьей-то потаенной жизни — уже показатель иного, совсем не обывательского подхода к оценке человека. Кондовый обыватель все мерит на свой аршин, все поверяет своим опытом и отвергает любой другой.

«Не понимаю, но хочу понять» — это уже путь к ближнему. Путь, который поначалу отвергает сама Маня. Ее отталкивает практицизм и деловая хватка мужа. В общении с ним она не находит никакой почвы для «переживаний», иными словами, для душевной жизни. Она шепчется по углам со старой Алексеевой теткой, возится с Люськой, а в сторону мужа даже взгляда не кинет. И Алексей срывается: хватит нежить, терпеть, пусть знает свое место: «В город, на рынок, мясом торговать!»

Нетерпимость и добро явно несовместимы, а они оба — и Алексей и Маня — нетерпимы, только по-разному. Алексей проявляет себя бурно, открыто. Маня прячется за внешней покорностью. Только один раз, не выдержав, она убегает в родной дом, к бабке Агаше. Этот побег ничего не значит в ее жизни — так, вспыш-



«Молодая жена».
Володя — С. Проханов,
Бабушка — Г. Макарова,
Маня — А. Каменкова

ка, не более того. Да и в тексте фильма этот эпизод не так уж обязателен — он вроде дополнительного аргумента в уже доказанной теореме: отчуждение Мани и Алексея проявляется не в ее беге сквозь пургу, а в картинах их каждодневной жизни.

Так проходят недели, дни, вечера — в обоюдном раздражении, в тяжелом молчании. Как знак иного мира, в котором люди живут иначе, любят иначе — кадры из фильма «Летят журавли», который передают по телевизору. Счастливые лица Вероники и Бориса, летящая фата — рождественская сказка для Мани: в жизни так не бывает. Эта сказка, которую Маня видит уже далеко не в первый раз, но всякий раз со слезами на глазах, выдает ее чувства, желания, стремления, ее внутренний мир с несбывшейся мечтой о такой вот любви.

Цитата из фильма Калатозова, как часто цитата вообще, проясняет смысл не только того эпизода, которому «принадлежит». Влияние ее распространяется далеко за пределы кавычек. Эта цитата ставит в контексте произведения дополнительную, особую опору, создает дополнительный пласт, как бы усложняющий смысловую сторону произведения. «Журавли» стали ключом, с помощью которого открылась двойная жизнь молодой жены: ее явь и ее мечта.

Если отрывок из картины «Летят журавли» можно назвать единственной прямой цитатой, то косвенных, идущих параллельно действию, как фон, как аккомпанемент, углубляющий содер-

жание, в «Молодой жене» — множество. Они не выходят на первый план, не прерывают ход событий для того, чтобы обратить на себя внимание, но тем не менее их присутствие — необходимый и заметный компонент в ткани фильма. Цитата — популярные песенки Аллы Пугачевой и Раймонда Паулса, без которых еще год-полтора назад не обходилось ни одно торжество. Цитата — как знак приобщения к «городскому» спорту, «городскому» вкусу — трансляция соревнований по фигурному катанию.

Изобилие деталей, говорящих о том, как приближается к городу бытовая эстетика и даже лексика современного деревенского жителя, — все это не случайно. В фильме ощущается желание дать срез культуры, которую еще нельзя назвать городской, но уже трудно обозначать как традиционно сельскую. И в двух английских сервизах и в салфетках, которые требует к обеденному столу Алексей, возвратившийся с работы на лесоповале, видно нечто большее, чем просто накопление характерных деталей, одновременно указывающих и на Алексея возможность «все купить», и на стремление жить по-городскому, красиво, видна интересная попытка представить новый тип сельского жителя, уравненного с городским и в объеме информации и в материальных притязаниях, но еще не обладающего необходимой внутренней культурой. «Жигули» для Алексея не просто вещь — вещь престижная. Обещая Мане «полную гармонию», он имеет в виду машину, а не корову, гусей и огород, обозначавших когда-то процветание деревенской семьи.

Этот сдвиг ориентиров точно уловлен авторами, корректировке подверглись не только главные герои, но и все окружение. Телевизор, фильмы, территориальная близость к городу помогли, кажется, познать городскую культуру, но многое принято слишком буквально, а потому односторонне, узко. Манина подружка, сестра ее бывшего возлюбленного, причмокивает от восторга, прочитав на ярлыке магическое «made in», и смешно пародирует модельера с его комментариями: «Платье легко сбегает по линии бедра...» Алексей, не отставая от девиц, выбирает в сельпо платье, которое

тоже «made in», и, как завзятый гурман, отказывается от португальского портвейна — не нравится. Но чего-то ему, как и другим, не хватает, чтобы полностью ассимилироваться в этой культуре, чтобы преодолеть разрыв между городскими обычаями жизни и сельским традиционным укладом. Эта нехватка — во внутренней неподготовленности Алексея к нормам городского быта, в неразвитости душевной.

Состояние дискомфорта в человеке, который ощущает в себе потребность и возможность обладания вещной стороной культуры, который одновременно жаждет «полной гармонии», но не знает, каким образом она дается, — вот, пожалуй, один из самых сильных выводов картины. Вывод, который не навязывается, а приходит исподволь, через локальную драматическую историю.

Л. Менакер и И. Велембовская, разрабатывая этот мотив, не переходят границ реального, не поддаются соблазну слегка шаржировать характеры. Они не стилизуют диалог «à la деревня», в лексике героев — то же смешение и смещение, что и в их сознании. Стиль картины прежде всего в отказе от умиленного взгляда, от игры на обаянии деревенского уклада, а потому пластический рисунок картины не ищет поддержки в панорамах ландшафтов, на которых обычно отдыхает зрительский глаз в те моменты, когда режиссеру требуется либо антракт-интермедия в действии, либо «мост», связующий драматургически разорванные эпизоды.

В деревню, показанную в «Молодой жене», веришь именно потому, что она не старается выглядеть краше и прибраннее, чем это зачастую еще есть на самом деле. Стоит оценить трезвую позицию авторов, которые если и считают, что цивилизация развивается центробежно — от столиц к окраинам, то видят и другое: процесс этот не столь однозначен для человека, вовлеченного в него. Об этом верно найденном балансе в изображении современной деревни стоит говорить отдельно, потому что довольно часто режиссеры «деревенских» фильмов прячут в эмпириях, принимая желаемое за действительное, и следуют произволу собственной фантазии.

Не стоит, наверное, сваливать грехи подобно-



«Молодая жена».
Алексей — В. Бирюков,
Маня — А. Каменкова

го рода только на кинематограф — даже и в литературе, столь славной своей «деревенской прозой» последнего десятилетия, встречаются произведения с тем же просчетом. Флером «фантазии о цивилизации» пронизана, к примеру, среда и персонажи романа В. Липатова «И это все о нем». В телевизионном фильме, снятом по этому произведению, та же склонность к преувеличениям: десятиклассники поселковой сибирской школы говорят лощеным, изысканным языком столичных студентов, блещут салонной иронией, а эрудиция их такова, что позволяет писать письма в манере времен, славных своим эпистолярным стилем. Главный же отрицательный герой романа, бригадир на лесоповале, окружает себя изысканной роскошью, обожает верховых лошадей и строит шале, оборудуя мезонин под библиотеку и обсерваторию. Его цинизм выражает себя имен-

но таким образом — сверхэффектным, но все это — литературщина, и сам герой выглядит, как чужой герой на чужой территории.

Не лишне, наверное, вспомнить здесь примеры иного ряда: провинцию в картинах Юлия Райзмана и Евгения Габриловича, Глеба Панфилова, которая живет по своим законам, в другом темпе, далеко не во всем схожем со столичным; героя «Печек-лавочек», оценивающего город и городские преимущества с точки зрения человека деревни и задающего себе массу вопросов, большинство из которых остается без ответа.

Точность описания — одно из достоинств

«Молодой жены». Эта точность рождается в веренице коротких, но емких по мысли и выразительности эпизодах, из которых состоит основная часть фильма, рассказывающая о жизни молодой семьи. Дробление на небольшие эпизоды — как внутреннее конструктивное свойство драматургии — делает сюжет мобильным, показывает исследуемый объект во многих проявлениях, представляя нам множество аргументов в пользу авторской позиции.

Говоря о фильме, о его течении, мы еще не упомянули об «эндшпиле», о развязке, этом уязвимом месте многих фильмов. Нередко развязка — и в нашем фильме тоже — остается без должной мотивировки, резко переводя зрителя от состояния переживания — к умилению. Как будто «ударные», финальные слезы зрителя оправдывают все!

Вспомним несколько эпизодов из фильма. Случайно встретив на рынке Володю, Маня идет с ним в кафе, потом в общежитие — понятны утаенные, задавленные, но, наверное, не исчезнувшие чувства Мани. Эта вполне невинная встреча могла бы стать поводом для новых отношений Мани и Алексея, но стала поводом для нового семейного скандала, усугубив затянувшийся семейный конфликт.

Маня встречается со своей подружкой, столь счастливой в замужестве, а Алексей полон подозрений. Кто знает вас, молодых, ваше внезапное, «с ничего», веселье и смешки — неизвестно, к чему могут привести разговоры с сестрой того, кто был первой любовью. Словом, реакции Алексея несправедливы, но понятны: они в природе его характера. Алексей резко против едва высказанного Маней желания поступить в техникум. Для нее это возможность просвета, выхода. Для него — открытое желание освободиться от дома, от семьи.

К этому моменту зрительская неприязнь к главному герою накопилась. Хотя нас убедили в его любви к Мане, мы не ждем от нее ничего хорошего: распри, грубость, подозрительность, непонимание... Такая любовь может только разрушить, а не создать.

А между тем после свидания с Володей с Маней что-то происходит. Она смотрит на спящего мужа и словно впервые что-то новое по-

является в ее взгляде: нежность, женственность, чувственность даже. Городской эпизод, в котором несколько прямолинейно развенчан Володин цинизм, становится единственной мотивировкой этого неожиданного кадра. Никаких других драматургических оснований для перемирия пока нет, хотя психологически почва для него подготовлена. Маня освободилась от своей мучительной любви к Володе. Но что же в этом — буквально — новом взгляде на мужа? Может быть, крушение «мифа», которым жила долгие месяцы? Или по-новому открывшаяся ей любовь Алексея?

А Алексей, как говорят, закусил удила. Чем хуже — тем лучше! Он уже не способен вслушаться в новые Манины настроения.

Анна Каменкова, сыгравшая Маню непривычно зрело и глубоко для дебютантки, в этом кадре успевает чуть повернуть «течение» роли, изменить интонацию. Играя «семейную войну», актриса сумела заметить множество нюансов в характере своей героини, хотя и вела роль без «пиков» и взрывов, образуя тем самым контрапункт темпераментным выплескам своего партнера по фильму В. Бирюкова. На милом юном лице — и маска послушания и отсвет душевной непокорности. Пусть и пошла она замуж, но душу такой женщины еще завоевать надо.

Итак, все аргументы исчерпаны, «войну» в доме можно было бы и прекратить, перевести героев в иное состояние. Но для этого нужны новые повороты драматургии, новые психологические мотивировки. Надо снять с Алексея обвинение в мещанстве, в кулачестве, в бездуховности, в душевной грубости. Надо изменить ситуацию...

Иначе нет достаточных оснований для перемирия. Но надо же их найти: пространство фильма сокращается неумолимо! А тут снова закручивается конфликт, на этот раз — из-за техникума. И вот здесь уже начинается скороговорка. Проблема заочного обучения перерастает все мыслимые границы, и события теперь заостряются уже нарочито, лишь для того, чтобы после слов Алексея, прозвучавших полной неожиданностью и для героини и для зрителя: «Ты свободна, ступай на все четыре стороны»,

показать пустой дом, раскаяние Алексея, поездку его за дочерью (он отдал ее на воспитание тетке в город) и Маню, моющую полы в тот момент, когда Алексей с ребенком на руках переступает порог. Мир в семье? После долгой и упорной борьбы слишком уж быстро и «бескровно» замиренны герои.

Обязательно ли ставить все точки над «і» в подобном сюжете? Если уж непременно хочется отдать дань традиции и «заккрыть» сюжет, финал особенно необходимо самым тончайшим образом выверить психологически. Вот тут-то авторы непоследовательны. Если раньше они едва ли не предупреждали каждый наш возможный вопрос, то в последних эпизодах они сами задают нам вопросы, ответа на которые у них нет. Почему Алексей сломался, почему Маня вернулась? Что произошло в ее душе, какой поворот? Авторы как будто сдались, отступили от своих же намерений под напором мысли об обязательном вознаграждении героев за столь трудное начало их совместной жизни.

Этот срыв, слом на полпути к цельной завершенности произведения можно попытаться объяснить важным и, к сожалению, нередким обстоятельством: неумением рассчитать «эволюцию» драматургии и, соответственно, «эволюцию» восприятия картины, предопределить моменты смеха и тишины в зале, напряженности и слез. В «Молодой жене» вся столь подробно, из мельчайших деталей сплетенная драматическая ситуация, вся этическая энергия снята финальным «блоком», в котором отсутствуют не только психологические, но даже бытовые мотивировки.

Фильму недостает авторского расчета, взгляда сразу на все поле произведения, а потому нет должной соразмерности между «деталью конструкции».

В кинематографе порой бывает трудно уловить, откуда «сбой»: драматургия, режиссура или же актеры тому виной?

В «Молодой жене» срыв произошел скорее всего из-за драматургии: в финальных сценах ей отчетливо не хватает анализа. Событийностью же тут не отделаться. Она лишь искажает нравственный итог фильма, который можно трактовать и так: вот, мол, опомнилась, нако-

нец, девушка. Как съездила одна в город, так дурь-то с нее и сошла. И так далее. Между тем фильм совсем о другом задумывался и две трети шел совсем под другим флагом — под флагом сложности и непредсказуемости судеб и отношений.



В другом случае — с фильмом «Территория» — неверным было бы употребить слово «срыв», потому что речь идет не о какой-то более или менее локальной точке фильма, после которой он теряет свою мысль, свой ритм, а о неверно понятом жанре, о неточной расстановке героев. Именно в этом видится основной просчет во многих отношениях интересного фильма режиссера А. Сурина. Тут можно говорить о снижении крупности темы, ибо существует известный роман, по которому снят одноименный фильм.

Роман О. Куваева «Территория» — произведение несколько необычное для литературы производственной темы. Уже хотя бы потому, что речь в нем идет о геологии — производстве, романтизированном в литературе и в кино, как ни одно другое. Но оговоримся сразу: романтика костра, ковбойки и гитары ничего общего не имеет с книгой О. Куваева. Он защищал профессию геолога от всего, что может показаться при первом приближении красивым, легким и эффектным.

Романтика часто предполагает повышенную степень условности, она может отказаться от скучных бытовых реалий ради того, чтобы отразить сам дух, атмосферу, «настрой». Здесь, возможно, не лишним было бы вспомнить апологию романтизированной геологии — «Неотправленное письмо» М. Калатозова и С. Урусевского с его ставкой на испытания человеческого духа в экстремальных условиях.

Роман Куваева занимает позиции полярно противоположные: природа и человек у него не вовлечены в стихийную тотальную «войну», наоборот — их взаимоотношения строятся на обоюдном движении навстречу. Человек стремится разгадать загадку природы, и она выдает свои тайны, подтверждая тем самым высокую способность и предназначение разума.

Познание природы дается долгим трудом.

Если суммировать житейское кредо романа «Территория», то оно может быть выражено двумя словами, которые являются ключевыми и для героев совсем иной жизненной драмы — для персонажей «Фиесты» Хемингуэя: «ирония и терпение». Здесь, на территории огромного геологического района, ирония для героев — и самопроверка, и сомнение, и снижение не идущего к делу пафоса, и насмешка над непосвященными. Терпение — это изнурительная и нередко связанная с физическим героизмом работа: долгие маршруты, долгие холода, долгий путь от гипотезы к практическому результату.

Таков самый общий взгляд на книгу, взгляд, еще не различающий героев по именам и характерам. Проступают в ней и черты «производственного романа» (ведь так или иначе речь идет о разведке промышленного золота), но так и не складываются они окончательно в суровую схему жанровых правил. Проступает иной жанровый образ — романа-приключения. И в этом нет ничего особо удивительного — «геологическая проза» всегда сродни героическому приключению. Событийное ядро в ней — всегда связанный с риском поиск, и, стало быть, не на последнем месте вопрос — найдут или не найдут (нефть, золото, железную руду)?

В каком-то смысле «геологическая проза» — это еще и сколок легенд о первопроходцах и покорителях, она держится на героическом. Коллектив чаще всего идет по проторенной им тропе.

Такая стержневая, «формообразующая» личность в романе и в фильме есть. Это Чинков — начальник Территории, огромного района, который много лет подряд давал стране олово. После войны потребность в олове сократилась, запасы его поубавились, и в середине пятидесятых годов (время, описываемое в книге и затем скрупулезно уточненное на экране) стал вопрос о том, рентабельно ли «содержать» Территорию. В золотоносную же ее способность никто не верил.

Никто, кроме Чинкова.

«Территория» — роман о личностных возможностях человека.

Чинков, по прозвищу Будда, не ходит в разведку, не моет шлихту, не стоит по колено в

холодной воде тундровых рек. Он — мозговой центр, генератор идей. Вернее, одной идеей — сумасбродной идеей о золотоносной Территории. И постольку, поскольку эта идея родилась в его голове, он хочет удостовериться в ее справедливости сам. Единственным его аргументом против тех, кто не верит в золото Территории, может быть намытый в ее реках золотой песок.

Будда, кабинетный лидер, мозговой центр... Режиссер отталкивается именно от этих характеристик героя и реализует их в первую очередь пластически.

В глубине сумрачного и неправдоподобно огромного кабинета, за массивным пустым столом неподвижно возвышается тучный, непроницаемый, хмурый Чинков (Д. Банионис). Он загадочен своей неподвижностью, молчаливостью, самоуглубленностью. Его френч застегнут на все пуговицы. Он весь закрыт. Смысловая значимость первого кадра усиливается последующими эпизодами, когда уже привычным станет отсутствие бумаг, телефонных звонков, хлопотливых подчиненных. Все, что ему, Чинкову, необходимо, он носит с собой в таинственном и несолидном на вид портфеле. Остальное — в голове.

Внешняя экстравагантность — не самое главное, чем Чинков отличается от «обычных» начальников и «обычных» геологов. Окончательное своеобразие этой натуры познается через людей, его окружающих. Начальник партии Монголов — педант, неукоснительно преданный своему делу, своему слову... «Индивидуальный философ» Гурин — петрограф высшей квалификации, не терпящий долгого сидения на одном месте... Вечно ерничающий рабочий партии Кефир, и сумрачный «Бог огня», и преданный Чинкову «адъютант» Куценко... Все они «играют» Чинкова.

При своей волевой установке Чинков — не супермен, он зависим от людей. Ведь это они должны «втихую», добровольно подчиняясь только авторитету своего начальника, а не его приказу, параллельно своим прямым обязанностям заниматься еще и разведкой золота. Он, Будда, всемогущий Будда, нуждается в помощи, мозгу нужны руки. В таком соподчинении



находятся герои книги — в прямом соответствии с ее генеральной идеей о силе разума и воли.

Если же чуть сдвинуть акценты и представить персонажей «Территории» как равноправных и равнозначных участников производственной драмы на геологическом материале, то и вся система образов потерпит изменения. Чинков, уравненный с окружающими (как это произошло в фильме) — уже не яркая индивидуальность, а просто сильный руководитель, много знающий и видящий наперед. При такой расстановке сил его сдержанность — уже не сокрытие сущности, а просто краска характера. Его деловитость — это заинтересованная деловитость любого начальника, желающего знать все на своем участке. Значительность и притя-

*«Территория».
Чинков — Д. Баньонис*

гательность Чинкова не исчезли, не сошли на нет, но из единственного, ради которого написана книга, он стал одним из...

В фильме сохранились упрямство Чинкова, остались жесткость, отрешенность от всего мирского и черты «чудака», время от времени фраппирующего своим поведением и подчиненных и начальство. Он может покинуть весьма солидное совещание, на котором идет речь о целесообразности дальнейшего освоения Территории, буркнув на ходу, уже спиной к сидящим: «Территорию я не отдам». Эта смятая, еле слышная фраза звучит, как угроза, как оконча-

тельное решение начать самостоятельные действия.

Чинков — Банионис погружен в дело, он немыслим вне его, неотделим от людей, продвигающих его гипотезу к реальности. Но тут должна быть не только неотделимость, но еще и отдельность, дистанция между ним и его окружением. А эта дистанция в фильме только обозначается, но не ощущается, потому что режиссера больше интересует разведка золота, чем личность главного героя.

Избранный режиссером производственный аспект позволяет сохранить сюжетную канву романа, а в чем-то даже схватить в пластике и его странный необычный стиль. Но емкость фильма оказалась не равной емкости книги. Даже выпустив некоторые побочные истории, рассказанные в книге, режиссер оказался перед труднейшей проблемой размещения множества героев в тесноте односерийного фильма. При этом неизбежно упростились связи между ними — те сцепления разных судеб, конфликтов и ситуаций, которые образуют нравственно-философскую ткань романа.

Слишком большой разбег замысла, наследованный от прозы, и слишком малое пространство фильма, естественно, отозвались недосказанностью и торопливостью. Нет характеров — есть абрисы типов, эдакие сильные, надежные мужчины, молчаливые и мускулистые. Нет отношений — есть высказывания об отношении героев друг к другу. Только как аннотация к характеру Чинкова выглядит разговор о нем преданной секретарши Лидии Макаровны (Н. Засухина) и Куценко (Л. Полохов):

— Ну, я просто секретарь, старая дура, таскаюсь за ним с места на место... А вы-то специалист, золотые руки, вас ведь в любом месте возьмут! Зачем вы тащитесь за Чинковым?

— Меня Илья Николаевич создал. Выбрал из тысячи! Научил видеть долину — без него я пыль, пустая порода.

Эти реплики, не подкрепленные отношениями, мы должны принять на веру.

Вероятно, линия, которую можно было бы выкристаллизовать в фильме, развить подробно и всесторонне, — это линия взаимоотношений Чинкова с молодым геологом Сергеем

Баклаковым (В. Лысенков), которого О. Куваев представляет в какой-то мере как alter ego начальника Территории.

На Баклакова и делает ставку Чинков, отпуская его в самый важный — и самый опасный — маршрут через горную реку Ватап, к Кетунгскому нагорью. Он видит в вятском юноше то самое необходимое честолюбие, тот пафос личности, который вкупе с энергией знания может достигнуть невозможного. А ему, Будде, нужно именно невозможное: подтверждение гипотезы о залегании здесь золотых россыпей. В Баклакове он увидел человека, способного заразиться идеей, одержимой ею.

Здесь нам приходится вернуться к тому, о чем уже вскользь упоминалось: к значению пластического начала в структуре фильма. Оператор Ю. Невский снимает тундру как новый, неизвестный материк, поражающий своей странной суровой красотой, чем-то напоминающей живопись Рокуэлла Кента.

Плоские, бесконечные нагорья, состоящие из цветочных горизонтальных пластов, как будто довлеют над человеком. На их фоне он выглядит величиной малой, едва ли не ничтожной. И кажется тщетной суeta людей перед лицом угрожающе спокойного и немого пространства природы. Весь рисунок роли Чинкова в исполнении Д. Баниониса — его несуетность, сдержанность и кажущаяся вялость в движениях — вписывается в неторопливые панорамы и протяжные, «густые» музыкальные аккорды. Такой человек может быть хозяином такой земли — они подходят друг другу.

Но операторская рука в фильме нередко становится самодовлеющей — настолько притягивает глаз рисунок кадра, его композиция. Кажется, оператор порой поступает содержательностью эпизода во имя его пластической завершенности.

Тем более что поход Баклакова в Кетунгу — не более, чем интермедия. Зрителю предъявлены результаты — отчет, что принес с собой молодой геолог, а не процесс добывания — тот граничащий с подвигом переход, который в книге выливается в апофеоз человеческой силы и способности к преодолению, казалось бы, необо-

римых, стихийно возникающих препятствий.

То, что в книге важно как анализ психологии человека в момент высочайшего напряжения, когда выясняются его физические пределы и возвышаются духовные, в фильме превратилось в череду кадров, несомненно живописных, но иллюстративных по сути. Баклаков на фоне Кетунгского нагорья... Баклаков вброд переправляется через бурный Ватап... Изможденный Баклаков в палатке, среди «белого безмолвия» заснеженной тундры... И, наконец, Баклаков в чуме пастуха Кыяе, где его врачуют жена и дочь старика.

Пластически — это самый завершенный эпизод. Он прекрасен настолько, насколько необязателен в контексте фильма. И потому смотрится отдельным этюдом — этнографической зарисовкой. Без единого слова, под звуки мощ-

ной и плавной песни чукчей две женщины растирают Баклакова целебными мазями. В слаженности и неторопливости их движений есть нечто ритуальное и таинственное.

Но ведь чудесному спасению Баклакова предшествовало чудо жизнестойкости человека, преданного своей цели. К сожалению, путь его в фильме слишком уж живописен и традиционен, как в известной песне о геологе, где его называют братом стихий — ветра и солнца.

Тщательность фактуры всегда стоит многих забот режиссерам, но, поскольку от нее зависит убедительность среды, эти заботы, в конце концов, себя оправдывают. Так и в «Территории»

«Территория».
Апрятин — Е. Герасимов,
Чинков — Д. Банионис,
Гурик — В. Адеев



надо отдать должное правдивости атмосферы, в которой происходит действие. Режиссер точно обозначает время: первый эпизод датируется 19 июня 1955 года. Смелость тут в том, что это обязательство, по которому он должен выстроить среду, соответствующую эпохе. И мы узнаем тяжелую, массивную мебель министерских кабинетов, громоздкие люстры, московские улицы с ЗИЛами, барачную «архитектуру» геологического поселка, полувоенный стиль одежды, принятый в то время.

Но может ли фактурная и пластическая выразительность, даже изощренность стать единственным «пунктом», в котором обнаруживает себя искусство режиссуры?

Пластическое решение не поддержано сильной режиссерской мыслью. Этические и философские выводы книги гораздо глубже тех итогов, к которым приходит фильм.

Что может быть «зацепкой» для человека, пришедшего в кинозал на фильм «Территория»? Если авторы «Молодой жены», быть может, и расхолодят зрителя в финале, зато заставят его напряженно переживать за судьбу героев на протяжении всей картины. Нарисовать же определенный портрет зрителя «Территории» куда труднее. Нет выраженного динамического сюжета и моментов острого, эмоционального сопереживания — отпадает один контингент. Нет сложных и актуальных социально-производственных проблем — из сферы влияния фильма уходит еще одна зрительская группа. Нет и лирической линии, любовной интриги, которая, как правило, притягивает аудиторию. Но не в том беда, что картина не идет проторенными и испытанными тропами. Беда в том, что режиссеру не хватило каких-то качеств, чтобы быть до конца последовательным на избранной им территории тематического поиска.

Тема фильма — тема творческой личности, идущей против течения и одерживающей победу, оказалась лишь названной, заявленной.



Когда в заголовок выносится слово «успех» — это чаще всего означает, что автор статьи готов его признать. Залог успеха, слагаемые успеха, пути к успеху...

Ну, а если странно звучащее — «вычитаемые успехи»? Значит ли это, что последний сведен к нулю, и речь может идти о несостоявшемся, обещанном быть — и только? Вовсе нет. В нашем случае «вычитаемые» — это те ошибки, просчеты, которые не позволили говорить об успехе полном и безоговорочном. Конечно, в любом фильме можно найти те или иные упущения, объяснить их, мысленно изъять, вычеркнуть и смоделировать некое совершенство, некий гипотетический фильм без недостатков. Могут спросить: не лучше ли заниматься простым анализом того, что имеется в наличии? Иметь синицу в руках, а не журавля в небе? Тем не менее (хотя, быть может, это и методика «на один раз») мы попытались вести речь о «Молодой жене» и «Территории» как о произведениях, которые прошли где-то совсем рядом с успехом, не достигнув его.

Это типовая ситуация. Можно назвать не один фильм, который, начавшись на большом дыхании, уже к середине сбивается с ритма, а к финалу и вовсе его теряет. Каждый такой случай индивидуален и требует специального разбора. Но, может быть, есть и какие-то закономерности?

Наверное, надо больше думать о зрителе, о его ожиданиях, соответствие которым формирует успех, и в то же время... меньше думать о нем, о подчинении тривиальному, привычному, упрощенному. Не исключено, что на перекрестке этих взаимоисключающих друг друга подходов список «вычитаемых успехов» может быть сведен к минимуму.



В. Котеночкин

Для детей — об Олимпиаде...

Разговор об искусстве мультипликации мне хочется начать со зрителя. В наше время, отмеченное необычайной тягой к искусству, мы сталкиваемся с очень активной и заинтересованной аудиторией. Зрители не только поощряют создателей фильмов, но и спорят, предлагают свои решения, а если речь идет о мультипликации, то и рисуют. Однажды в выступлении по телевидению я, не предполагая масштаба последствий, предложил теле-

зрителям-детям прислать свои варианты сюжета «Ну, погоди!». После этого на студии долгое время просто нигде было повернуться из-за многочисленной корреспонденции. Казалось, что каждый мальчик и каждая девочка в стране прислали минимум по одному варианту.

Нам, конечно, очень приятно такое внимание. Ведь некогда ушло то время, когда мультфильмов было мало, да и показывали их редко. А сейчас лишь одна наша студия «Союзмультфильм» выпускает 30—35 фильмов в год, не говоря уже о республиканских объединениях и телевидении.

В значительной мере доброе зрительское внимание к нам объясняется тем, что мы много сил отдаем комедии — одному из самых любимых жанров публики. Юмор — ценнейшее качество мультипликации, которое проявляется в этом удивительном искусстве в своих особых и очень доходчивых формах: диапазон здесь весьма велик — от иронической зарисовки до трюкового фильма и сатирического памфлета.

Надо сказать, что мультипликация значительно «повзрослела» в последнее время. И все же по-прежнему основной адрес мультфильма — это детская аудитория. Когда мы задумывали свой первый выпуск из серии «Ну, погоди!», это был именно детский фильм. Кто из малышей не сталкивался у себя во дворе с хулиганом и забиякой, кто не мечтал быть находчивым и ловким, чтобы как-нибудь осадить обидчика. Так родились наши герои — сильный и нахальный, но глупый Волк, и маленький, но удаленький Заяц.

Зрители часто задают мне один и тот же вопрос: «А «Ну, погоди!» еще будет?» И каждый раз не знаешь, что ответить. Ведь уже после 4-й серии мы думали, что все наши возможности исчерпаны... А после 5-й, 6-й, 7-й каза-

лось — наступил финал. А потом, как бы на «втором дыхании», были сделаны еще 10-я, 11-я, 12-я серии... Сознаюсь, что и мне уже начинает казаться, что я вообще всю жизнь работаю над «Ну, погоди!». Но не подумайте, что я жалею. Сериал фильмов делать непросто, но и очень интересно. Ты подчас уже сам не знаешь, что будет с героями и как они себя поведут в той или иной ситуации. Начинаешь прикидывать и так и эдак... И часто рождаются совсем неожиданные повороты, герои снова оживают. Постоянные авторы серии А. Курляндский и А. Хайт не один раз подбивали меня примирить героев и тем самым исчерпать конфликт, движущий сюжет. Но тут мы натолкнулись на такое ожесточенное сопротивление зрителей и (совсем уж неожиданно) проката, что вынуждены были оставить всякие мысли о «хеппи энде». Нет, расставаться с нашими героями нам все еще не хочется — нам кажется, что у них еще много может быть забавных и смешных ситуаций, особенно в области спорта.

Кстати сказать, на киностудии «Союзмультфильм» создается целый цикл фильмов, посвященных Олимпийским играм в Москве. В этих лентах мультипликационные персонажи покажут, на что они способны в спорте. Думаю, что чудеса мультипликации обеспечат им все возможные кинорекорды.

В перерыве между очередными сериями «Ну, погоди!» мне удалось сделать первый фильм из олимпийского цикла — «Кто получит приз?» по сценарию талантливого драматурга и художника В. Сутеева. По жанру — это современная сказка для детей, рассказывающая о «лесных соревнованиях», в которых медвежонок Миша, проявив смелость, доброту, внимание к товарищам, спортивную

честь — словом, все те качества, которые понадобятся будущим олимпийцам, — завоевал право стать эмблемой Олимпиады-80.

Медвежонок Миша оказался «фотогеничным» персонажем. Недаром многие наши режиссеры-мультипликаторы сделали его главным героем своих лент. В серии фильмов под общим названием «Баба-Яга против!» режиссера В. Пекаря Миша столкнется с такими злоеющими персонажами русских народных сказок, как Змей-Горыныч, Кашей Бессмертный и Баба-Яга. В музыкальном представлении «Салют, Олимпиада!» И. Ковалевской олимпийский Миша ведет концерт и сам... поет (голосом Владимира Винокура). А в фильме замечательного мастера «спортивного» мультфильма Б. Дежкина «Первый автограф» Миша, как это явствует из названия, даст свой первый автограф Бобру.

Из режиссеров и художников нашей студии, любящих спорт, можно было бы соотавить не одну олимпийскую команду. Всего к Олимпиаде будет выпущено 8 фильмов. И, конечно же, очередная 13-я серия фильма «Ну, погоди!» тоже будет олимпийской.

Мы хотим, чтобы ее посмотрели и наши зрители, и многочисленные гости Олимпиады.

Надо сказать, вопреки суеверию число 13 для меня счастливое. Когда я пришел на студию поступать на курсы мультипликаторов (это было еще в 1947 году), я очень волновался — ведь желающих учиться искусству мультипликации оказалось более трехсот. А тут мне еще попался 13-й билет... Но когда меня приняли, я твердо решил больше ни в какие предрассудки не верить. На курсах преподавали корифеи мультипликации — И. Иванов-Вано, Р. Давыдов. Позже, когда я уже начал самостоятельно работать мультипликатором, мне так же повезло —

замечательные мастера В. Полковников, Л. Амальрик, М. Пашенко, А. Иванов, Б. Дежкин открыли мне многие секреты нашего искусства. Фильмы «Серая шейка», «Лесные путешественники», «Необыкновенный матч», «Чудесница», в работе над которыми мне посчастливилось принимать участие, стали для меня школой классической мультипликации, традиции которой развивают и сейчас наши лучшие художники и режиссеры.

Зрители очень любят актеров кино, и я в этом с ними солидарен, даже сам чуть не стал актером: снялся в двух ролях — полковника-гусара в фильме А. Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо» и капитана буксира в фильме «Возврата нет» А. Салтыкова. Но и померещившаяся мне слава актера «большого» кино не смогла заставить меня изменить мультипликации. Тем более что большей свободы для актера, чем в нашем виде кинематографа, нет, пожалуй, нигде. Ведь актер в мультфильме с помощью художника-мультипликатора может «сыграть», даже не появившись на экране, практически все — человека, зверюшку, даже оживший стол или стул, создать из них персонаж, неповторимый характер.

К этому привыкнуть невозможно, каждый раз, приступая к новой работе, удивляешься чуду мультэкрана. Конечно, за годы работы у каждого мультипликатора появляются свои пристрастия, свой «конек». Группа художников, с которыми мы уже более десяти лет работаем в «Ну, погоди!», тоже определили свои амплуа, которые приходится учитывать при распределении сцен между мультипликаторами: В. Арсентьев прекрасно делает танцевальные и музыкальные номера, погоня лучше получается у О. Комарова, игровые, «психологические» эпизоды и мотивы доверяем В. Лихачеву (это

его эпизод в 11-й, цирковой, серии «Ну, погоди!» с заклинанием змей, вызывает такую бурную реакцию в зале).

Но, пожалуй, больше всего мне повезло с моими коллегами, друзьями по работе — авторами, художниками и актерами озвучания, подарившими голоса Волку и Зайцу, А. Папановым и К. Румяновой. По сценариям особого разнообразия реплик им не предусмотрено. А сколько актерского дарования требуется, чтобы из года в год, из серии в серию не просто переносить уже найденные характеристики, но искать новые интонации, «штрихи к портрету» своего героя. Они не жалуются! И все-таки, когда мы записывали Волка для 13-й серии, Анатолий Дмитриевич посетовал на то, что его популярность в этой «роли» несколько «нездорового» характера. «Представляешь, иду по Кутузовскому... Вдруг, какой-то малыш остановился как вкопанный да как крикнет во всю силу своих легких: «Волк идет!» Даже прохожие испугались, а я просто убежал». Да, искусство требует жертв, а особенно наше, мультипликационное.

Впрочем, может быть, я и пристрастен.

Наши старые знакомые — Заяц и Волк — окажутся на спортивных площадках, где невольно, в пылу погони и спортивного азарта, примут участие в международных соревнованиях. Сейчас не время раскрывать все тайны сюжета будущего фильма, но можно сказать, что спортивная форма, которую Заяц и Волк набирали во всех предыдущих сериях, поможет им обоим после целого ряда приключений и многих перипетий оказаться на верхней ступеньке пьедестала почета.

В этой работе хочется достичь большей праздничности, создать то особое заразительное настроение, которое свой-

ственно спортивному состязанию, ведь серия-то олимпийская. Группе предстоит еще много работы, но все наши усилия не будут напрасными, если фильм полюбят зрители. Потому что внимательный зритель — это тот, ради кого мы трудимся, кому посвящаем свое художественное вдохновение и свою творческую фантазию.

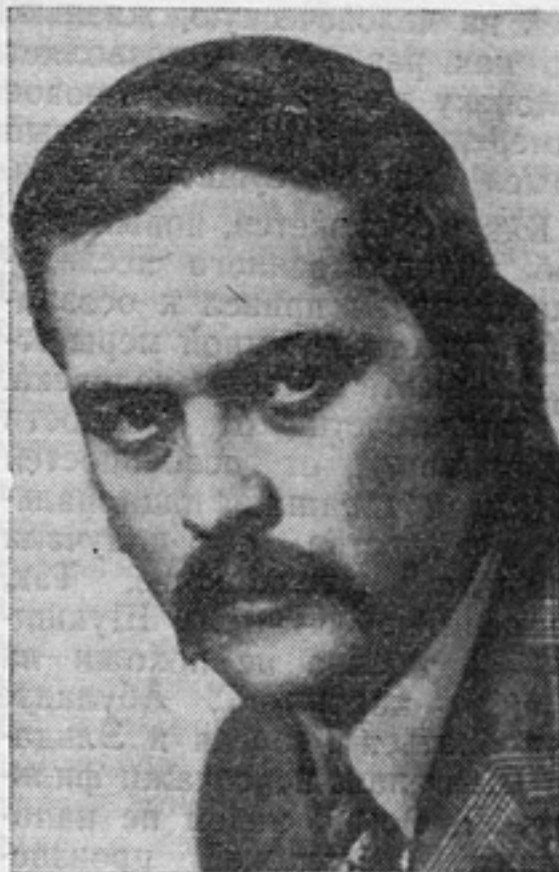
Я считаю, что режиссер может и должен осознанно, целенаправленно добиваться зрительского признания. Профессия режиссера включает в себя и ответственность перед своей творческой группой, усилия которой легли в основу создания фильма, и перед зрителем, которому этот фильм предназначен.

Конечно, комедия — демократичный жанр, но она формирует вкусы зрителей в этой области, а зрители, в свою очередь, дают мастерам кино пищу для размышлений, активно выдвигают свои требования. Только творческий поиск, непрерывное стремление к новым решениям могут создать фильму успех и принести его авторам заслуженное признание публики.

Ни в коей мере мне не хотелось бы умалить значения других жанров. В последнее время мне и самому, честно говоря, очень хочется сменить «тональность», сделать сказку не столько эксцентрическую, сколько лирическую, адресованную самым маленьким зрителям.

Замысел пока еще неопределенный, так что говорить о нем конкретно рано. Но воодушевляет сама перспектива, ведь мне снова предстоит встреча с самыми благодарными, самыми требовательными и самыми активными зрителями на свете — с детьми.

Интервью вела Е. Никиткина



И. Миколайчук

Родословная фильма

— Журнал «Искусство кино» предполагает провести подробное и всестороннее обсуждение вашей картины «Вавилон-XX». В связи с этим хотелось бы выслушать вас. И прежде всего представляется важным спросить о вашем отношении к определенному, так называемому «поэтическому» направлению в украинском кино. Вы примыкали к нему как актер, сценарист, а теперь и как режиссер. Как, с вашей точки зрения, соотносится поэтика классиков украинского кинематографа А. Довженко и И. Савченко с творческими принципами этого направления, что нового принесло оно в кино?

Кстати, в некоторых работах критиков начало этого направления принято отсчитывать не с «Земли», а с «Теней забытых предков».

— Вы говорите — «принято отсчитывать». Но так ли уж верно в данном случае то, что «принято»? Не мешает ли оно нам посмотреть на историю кино последних двух десятилетий несколько более свободно? Да, бесспорно, «Тени забытых предков» прекрасный фильм, однако видеть в нем причину появления определенного ряда картин — это, по моему, уж слишком. Тем более что из этого следует довольно определенная географическая привязка понятия «поэтическое кино» — Украина да еще Грузия, представители других кинематографий в счет, как правило, не идут. Искусственность, надуманность такой, с позволения сказать, теоретической конструкции для меня очевидна. Получается так, что мы у себя делаем какое-то совершенно особое кино, оторванное от других кинематографий. Соблазнительно, конечно, думать, что мы такие вот особенные, ни на кого не похожие, но помимо того, что такое представление попросту неверно, оно еще и порождает благонамеренные попытки направить «поэтическое кино» в некое общее русло. Да и может ли быть такое диковинное положение, чтобы существовало совсем «отдельное кино»? Гриб ведь никогда не растет один, он непременно составная часть большого грибного дерева.

Каждая эпоха, каждый период в развитии культуры есть порождение вполне определенной потребности. Если появились в конце 50-х знаменитые «Летят журавли» М. Калатозова и С. Урусевского, значит была потребность именно в таком, а не каком-либо другом кинематографе. То же самое можно сказать и о возникших затем «Иванове детстве» и «Андрее Рублеве» А. Тарковского, фильмах и рассказах В. Шукшина, картинах Т. Океева, Т. Абуладзе, Л. Осыки, Ю. Ильенко, Н. Ма-

Щенко, повестях и романах В. Распутина, Ч. Айтматова, В. Земляка. В моем представлении все они — плоды одного большого дерева. Очень легко на это возразить, сказав, что нельзя так просто сводить воедино столь разных художников. Согласен, так просто нельзя. И поэтому уместно говорить здесь лишь о родстве мироощущения, единстве потребности видеть, переживать мир как целое. Отсюда и обращение к стихии народной жизни, ее формам, существующим в культуре на протяжении многих столетий. Именно в них находится, отыскивается потребное, искомое, именно они во многом и определяют по-иски названных мною выше художников. Можно обратиться и к более широкому кругу явлений, выходящих далеко за пределы нашего искусства. К латиноамериканской литературе, например.

— Однако потребность видеть, переживать мир как целое является всеобщей потребностью искусства, оно не может быть особенностью одного исторического этапа...

— Да, но проявляется такая потребность каждый раз по-своему. Если у Довженко переживаются слитность, нерасчлененность жизни человека, общества, природы, то в 60-е годы возникла необходимость прочувствовать, осмыслить их разделенность. Наверное, поэтому в природе, в каждой ее частичке, непременно ищется какая-то особая, я бы даже сказал, личностная выразительность внутренней жизни. В кино, я думаю, это привело к резкому повышению экспрессивности кадра, его пластичности, вниманию к изобразительной стороне дела. Подобное явление совсем не означало вместе с тем невнимания к человеку, просто он теперь ищется не сам по себе, а в его общении с живым, разноликим миром, каждый атом которого живет своей, очень не похо-

жей на человеческую, жизнью. Но как раз это и позволяет человеку найти, открыть новое измерение самого себя, новый смысл своего существования.

Как мне кажется, новый способ художественного исследования жизни привел к осознанию качественно иной меры естественности бытия человека. В зависимости от личности художника, от особенностей развития традиций национального искусства она получала различное толкование. Так, знаменитые «чудики» Шукшина совершенно не похожи на героев картин Т. Абуладзе или братьев Георгия и Эльдара Шенгелая; персонажи фильмов Л. Осыки ничем не напоминают персонажей произведений, созданных Т. Океевым и Б. Шамшиевым. И все же очевидным здесь является единство проблематики. У нас на Украине она в большей степени акцентирована в сторону осмысления роли традиционного в народной жизни. В фильме Осыки «Каменный крест», поставленном по рассказам Василя Стефаника, как я понимаю, утверждается красота народной морали, закреплённой в нормах, обычаях, предписаниях человеческого поведения. И вместе с тем со степаниковской беспощадностью вскрыто то, что бесчеловечно, антигуманно в таких обычаях и нормах, что насколько не способствует развитию естественных, глубоко заложенных в человеке стремлений. Можно ли говорить после этого о том, что картина Осыки внесоциальна, что герои ее страдают абстрактностью, неопределенностью? Можно. Но лишь в том случае, если уходить от вопроса о специфике национальной традиции в искусстве, морали. Ведь духовный опыт народа является сокровищницей каждой нации, вновь и вновь возрождается он в наших помыслах и деяниях, требуя своего выражения и в искусстве.

Вывод из сказанного, наверное, таков: нельзя сводить многообразие явлений искусства к какой-то одной причине их возникновения. Каким бы замечательным ни был тот или иной фильм, как бы далеко ни простиралось его влияние на кинопроцесс, нужно всегда искать за ним исток некоей великой традиции.

— И все же, если определеннее — каким видится вам этот исток для фильмов, о которых вы только что упоминали?

— Определенность здесь как раз вряд ли возможна. Ведь надо идти в глубь национальной традиции, а делать это намного сподручнее критикам, искусствоведам. Скажу лишь, что идти следует действительно глубоко — к Шевченко, Гоголю, Квитке-Основьяненко, а от них дальше, в глубь народной культуры... И от нее возвращаться обратно, к тому же Квитке-Основьяненко, к тому же Стефанику, к Коцюбинскому, открывшему в «Тенях забытых предков» удивительный мир гуцульской культуры.

— Чем бы вы объяснили столь большой интерес, который возник в украинском кино и в литературе 60-х годов к гуцулам?

— Я хочу снова подчеркнуть, что это не является каким-то сугубо украинским явлением. Ведь речь идет об интересе к культуре, которая лучше других сохранила черты первобытной синкретичности мышления. Заслуга ее открытия для искусства принадлежит Коцюбинскому. Процесс современного осознания подобной синкретичности свойствен многим национальным искусствам 60—70-х годов.

Вспомним, что гуцулы являются теми славянами, которые некогда сбежали от крещения из Киевской Руси. На протяжении веков в их среде истово поддерживался огонь языческих представлений, и поныне сохранивших свое первичное очарование.

— *То есть тяга к гуцулам — это тяга к народу, который сохранил языческие, прославянские формы мировосприятия?*

— Конечно. Христианство, бесспорно, явилось величайшим историческим завоеванием. И все же оно не могло полностью вытеснить то, что отличалось в жест, слово, чувственное движение на протяжении столетий, сплетаясь в нерасчленимое ядро мировидения. Вокруг него могут напластовываться какие-то другие сферы, окружности, но как раз это ядро и соединяет в единое родственное целое крестьянина из Черногории и Украины, Польши и Болгарии, России и Словакии, позволяя им видеть, чувствовать, слышать мир во многом очень похоже.

При этом вот что необходимо помнить. Создавая, творя такой способ мироощущения, человек был естественнейшим образом — посредством труда — включен во всеобщее движение природы. Поэтому так хорошо чувствовал он теплоту ее плоти, переменчивую жизнь красок, а главное — ее ритм. В силу этого и жест человека вписан в этот всеобщий ритм, он не может восприниматься отдельно. В современном искусстве лишь музыке, как мне кажется, удастся воссоздать этот единый ритм, пронизывающий все бытие, все сущее.

И здесь мне хотелось бы привести один, очень личный, пример. Как-то мама моя, давно уже, еще когда я приезжал домой на студенческие каникулы, сравнила Шопена, которого я слушал в тот момент, со звуком яблок, ударяющихся о крышу... Можно ли лучше, точнее сказать о музыке — не знаю. Я, во всяком случае, не знаю другого, более точного определения. Потому что мама моя, простая деревенская женщина, угадала в ритме шопеновских ноктюрнов ритм движения всей природы. Наверное, потому ей и не нужен

Шопен, как нужен он нам, изъятый из жизни природы, — она ведь все естество ее слышит, внимает этому ритму, и ей здесь не нужен посредник. Она не ощущает в нем никакой потребности — поэтому и Шопен кажется ей чем-то просто-напросто лишним, ненужным, зряшным. И все же она сразу сумела угадать само существо этой музыки... Насколько же велика и в то же время проста музыка, умеющая воссоздать гармоническое движение мира, вселенной, ее сквозной ритм, ее связь с биением человеческого сердца. Вот если бы мне пришлось говорить о том, чего бы мне самому хотелось достичь в своем искусстве, я бы ответил — такой именно простоты, глубже которой нет ничего. Потому что нет ничего проще, чем движение звезд, планет, рек, трав, зверей, птиц... И нет ничего загадочнее и величественнее. Андрей Тарковский уже приводил как-то в пример японские хокку¹. Простота их действительно непостижима. Два-три штриха, миг, всплеск вселенского ритма — и открывается перед нами вся необъятная наша жизнь, вся ее пугающая и манящая бесконечность, ее музыкальный ритм. А источник этой совершенной формы тоже ведь скрыт в глубинах народного сознания и подсознания. В ней и видится идеал искусства — в умении, способности самыми простыми, самыми экономными средствами воссоздавать то, как находит свой контакт с миром каждая частичка народного тела — я, ты, он... Тогда и достучишься в каждое сердце — оно примет тебя легко, поскольку ты сумел услышать в его биении пульс всей жизни. Маленькое человеческое сердце подсоединяется к огромному сердцу вселенной — свершается чудо искусства.

¹ См.: А. Тарковский. О кинообразе. — «Искусство кино», 1979, № 3.

Кино, к сожалению, еще далеко от этого идеала. Гораздо ближе к нему литература. В частности, такие очень любимые мной писатели, как Валентин Распутин, Алехо Карпентьер, Габриэль Гарсиа Маркес.

— *Каким бы образом вы мотивировали в этой связи свое обращение к роману Василия Земляка «Лебединая стая», по мотивам которого создан фильм «Вавилон-XX»?*

— Роман Земляка появился спустя полстолетия после событий, которые описываются в нем. То есть он как бы «необязателен» в том смысле, что никакой видимой предопределенности в его появлении не было. Но как это довольно часто бывает, «необязательная» с виду вещь оказалась очень и очень нужной. Хотя — какой же такой потребности отвечал, собственно, роман? Наверное, потребности посмотреть на 20-е годы через призму, завесу предания. Это ведь как бы был-небылица, поскольку из рассказываемого, из воссоздаваемой материи жизни ушел уже ее прямой социальный смысл. Помнится, что помнится. Как запомнилось, так и передается, хотите — верьте, хотите — нет. И это то, что осталось не в какой-то субъективной памяти — в памяти народа! Народ же запоминает всегда по-своему. И революция оказывается здесь включенной во всеобщий круг бытия. В ее груди прослушиваются ритмы космические. Она воспринимается как естественнейшее — как восход солнца, как дуновение ветра, как улыбка любимой — явление.

— *В чем все-таки заключалась для вас обязательность, заставившая обратиться к экранизации именно этого романа? Можете ли вы назвать соображения, которыми вы руководствовались в своей интерпретации произведения писателя?*

— «Обязательность» романа заключается для меня в том,

что это очень совестливое произведение. Здесь совесть народа, его изначальные, чистые моральные представления. А совесть беспощадна в своей иронии, в своей любви и в своей ненависти. Любое явление она пропускает через свой очищающий фильтр, воскрешая его истинный, настоящий смысл.

Жить бессовестно, по инерции, следуя укоренившейся логике привычки, обычая, предписания, конечно же, легче. Совестьливый человек — всегда непременно личность, достаточно свободная в своих действиях от таких предписаний. Точнее, она свободна в их выборе, хорошо осознавая, какие из них способны возвысить, а какие — унижить. Но проблема такого выбора очень и очень сложна, к ней нельзя подходить сколько-нибудь однозначно. В одной из уже появившихся рецензий на «Вавилон-XX» я прочитал, что у меня в фильме воссоздан «идиотизм сельской жизни». Сказано это одобрительно, но я все же не согласен с такой трактовкой. Потому что наш фильм не об этом. «Идиотизм сельской жизни» ведь можно понимать по-разному. Мы хотели, чтобы в кадре была сама жизнь села 20-х годов — такой, какой сотворил ее многовековой ход развития культуры народа. Неимоверно трудно вычленив в формах этой жизни то, что способствует ее дальнейшему развитию, и то, что тормозит, замедляет ее течение. Тем более что революция нарушила, не могла не нарушить обычный, веками установленный уклад жизни, ее организацию. Люди заговорили на разных языках — между многими из них легла пропасть тысячелетий. Ведь сознание одних часто намного опережает сознание других во времени — люди живут рядом, но это люди разных эпох. В фильме очень хорошо чувствуется особенность такой ситуа-

ции коммунары Клим Синица. Его отличает непоколебимая уверенность в необратимости исторического процесса. Суть программы Синицы не только в том, чтобы агитировать народ за быстрое создание коммуны, но и в том, чтобы ждать терпеливо, когда в новых условиях жизнь подготовит его, народа, сознание для прихода в коммуны. В том, что рано или поздно такое случится, у него нет и тени сомнения. Поэтому не должно удивлять то обстоятельство, что в картине уделено меньше, в сравнении с романом, места эпизодам классовой борьбы, сценам из жизни коммунаров. В фокусе прежде всего жизнь тех, кто находится в процессе перехода от старого к новому, чья душа сладко и тревожно грезит близкой возможностью воспарить над прежней жизнью. Тем самым мы пытались в чем-то преодолеть сложившиеся стереотипы изображения того времени. В связи с этим испытываешь чувство особой благодарности к людям, которые поняли и оценили чистоту, серьезность наших намерений, пусть не до конца воплотившихся в картине. В первую очередь мне хотелось бы сказать огромное спасибо Сергею Федоровичу Бондарчуку, который в своей статье в «Известиях» поддержал нас, окрылил, вдохновил на дальнейшие поиски.

— Какова роль народного философа Фабиана в образной системе вашего фильма?

— Народный философ — это как раз тот человек, который не может и не хочет ничему мешать. Он, как и Клим Синица, во многом справедливо полагается на то, что здоровое естество народа так или иначе впитает в себя соки революции, преобразуется в новое качество. Философ — закономерное порождение народной среды, персонифицированный дух ее, созерцающий, осмысля-

ющий самое себя в целостности мира. Именно поэтому его и убивает куркульский прихвостень — в отличие от романа, где философ остается жить.

— А какова роль Мальвы?

— Мне не хотелось следовать традиционным представлениям о том, какой должна быть украинская женщина. Мальва для меня — воплощение порыва, стремления прорваться в будущее сквозь плотную завесу настоящего. Этим и объясняется то, что она оказывается среди тех, кого расстреливают куркули. Я отказался от мысли пригласить на роль Мальвы известную, опытную актрису — очень не хотелось заключать этот образ в какие-то рамки. Он и должен быть таким — зыбким, меняющимся, неуловимым, а значит, открытым для движения, вечного порыва в неизвестность.

— Насколько я это себе представляю, ваша картина органически продолжает и развивает творческие принципы фильмов, о которых мы говорили выше. Это развитие идет в направлении все большей социальности, постижения исторической конкретности времени. Так, если в «Тенях забытых предков» представлена еще символическо-мифологическая модель мира, то уже в «Каменном кресте», в «Белой птице с черной отметиной» был сделан существенный шаг к конкретным социально-историческим обстоятельствам жизни народа. «Вавилон-XX» — еще один такой шаг. Явился ли он результатом осознанно поставленной задачи или же здесь работает связка более опосредованных факторов?

— Ответить на такой вопрос очень трудно — ведь речь идет о вещах малообъяснимых. Кардиограмму кадра не запишешь, не объяснишь задним числом, почему сделал здесь так, а не иначе. Тут проявляется, я думаю, чувство времени. В кино это самое важное

чувство. Снимая эпизод, я вдруг ощущаю, что здесь вот необходимо именно такое движение, пусть оно даже и противоречит житейской логике. Почему, к примеру, Мальва после смерти мужа ведет себя так? Не берусь этого объяснить, потому что конкретность действия рождалась из ряда маленьких, сиюминутных правд, без которых не может сложиться и правда большая. Поэтому реалии истории, конечно, очень важны, но они могут остаться лишь пустыми, бессодержательными символами, если не согреты изнутри правдой человеческого видения, переживания мира именно сейчас, в эту минуту. Художественное обобщение может вырасти только из такой конкретности.

— *И все-таки историческая реальность элемент не второстепенный, что и доказывает, собственно, ваш фильм. В том смысле, что ее появление отнюдь не случайно, а закономерно, оно продиктовано самой логикой развития вполне определенной поэтики. Если в «Тенях забытых предков», допустим, добро и зло — это еще некие абстрактные сущности, разведенные по полюсам, облекающиеся в строго отличные друг от друга образы, то в вашей картине соотношение добра и зла видится уже в иной плоскости — предметней, полифоничней. Как вы оцениваете закономерность такого превращения поэтики?*

— В мире все совершенно, кроме человека. Лев уничтожает лань, но он прекрасен, ибо одно невозможно без другого. Человеку же, чтобы стать прекрасным, необходимо преодолевать что-то. Об этом наш фильм. Ленин говорил о том, что не революцию надо опускать до уровня масс, а, напротив, сознание масс поднимать до уровня революции. Процесс этот очень длителен, очень мучителен — революция, как известно, событие не од-

ного дня. И если в «Вавилоне-XX» обнаруживается проблемный срез, то его сущность, пожалуй, не в дилемме добра и зла, а, как я уже подчеркивал, в проблеме совести. Новый миропорядок должен пройти сквозь моральное, этическое самосознание человека, быть им присвоенным и освоенным как выстраданная тобою лично истина. Поэтому страдает Мальва, страдает Клим Синица и философ Фабиян, в их душах идет громадная работа, новый мир укладывается в них, раня острыми, еще неотшлифованными углами. А вот Данько Соколюк — тот не страдает. Для него мир остался прежним, революции он не заметил, и от этого душа его заблудилась (угодив к куркулям). И именно здесь — проблема. Но рождена она не художником — самой жизнью народа, движением его истории. М. Бахтин определил как-то жанр как тип социального поведения. Народ создает этот тип, который и определяет затем уже темп, ритм монтажа, внутрикадровое течение времени, пластику актерского жеста. Художник вне народа, вне его способа мирозидения — слаб. Последовательность, глубина проникновения в народную жизнь, изменяясь со временем, задают самую последовательность эволюции средств выразительности, всю систему поэтики. Главное — не уходить от единого всенародного движения, не выпадать из него. Только тогда есть шанс создать нечто настоящее в искусстве.

Поэтому если изменения в поэтике произошли, а иначе, собственно, и не могло быть, то причина этого заключена прежде всего не во мне или ком-либо другом. Она — в изменяющейся народной жизни. Принципиальна здесь лишь разница в отношении к степени этой изменчивости. Читая сегодня киргизские сказки, я вижу в них все то, что

есть и в современной жизни — какой-то костяк ее остается неизменным. Так же и древняя праславянская сказка, миф: они должны сохраняться в культуре, иначе человек утратит способность чувствовать мир как единство, ощущать себя как личность. Каждая эпоха, даже такой небольшой временной отрезок, как десятилетие, очень отличаются друг от друга, у них разная потребность в использовании древних форм мироощущения. Художник, если он не глух и не слеп, не может не чувствовать ту же потребность, не может не учитывать ее. Современному человеку, живущему в городе, отгороженному от природы, от ближнего своего, особенно необходимо приобщение к тем формам культуры, которые и сегодня не утратили своей способности соединять отдельного человека с большим миром, людей друг с другом живой, дееспособной связью. Наверное, в силу этого и история, далекая и близкая, сегодня все чаще просматривается через такие формы. У сегодняшнего человека появилась потребность мыслить и ощущать историю как живую частичку всемирного движения, единого вселенского музыкального ритма. И не случайно сегодня мы пытаемся расшифровать кардиограмму революции как кардиограмму вселенной, которую потряс разряд громадной преобразующей и в то же время очищающей, строительной силы.

— *Итак, новый подход, новое видение действительности художником есть результат изменения самой этой действительности. Но при этом, конечно, и сам художник разрабатывает какие-то свои особые средства выразительности. В частности, это касается метафоры — она тоже изменяется, приобретает иные формы. Хотелось бы полюбопытствовать относительно того, какой метафорический ряд вы*

предпочитаете в настоящее время для своего видения?

— Всегда легче ответить, рассматривая какое-то конкретное явление. К примеру — как выразить на экране смерть? У каждого времени свои мерки, своя философия, свой взгляд на нее. Соответственно и свой способ отражения в искусстве. Но ведь есть же что-то такое, что сближает, роднит эти на вид совершенно разные подходы.

Стоит задуматься над тем, как воспринимает смерть народ — сегодня, вчера, в прадавние времена. Вот уходит из жизни близкий тебе друг, и ты плачешь, стенаешь, горе твое кажется безмерным... Но проходят дни, уходит непосредственный, конкретный смысл происшедшего, оно само входит как бы в один всеобщий круг мироздания, растворяется в нем, становится его частицей. И я уже не плачу сегодня на могиле друга, но когда ребенок, потянув за травинку, вдруг спрашивает, не он ли, ушедший, посылает нам оттуда, из небытия, весточку, вдруг понимаю, что смерть не трагична, она естественна, как все на свете, она включена в единый ритм, она составная его часть. Так и в народе издавна, — это ведь во мне работает его память, его формы понимания смерти.

В «Вавилоне-XX» несколько смертей. И в каждой из них мы стремились воссоздать именно тот ее сокровенный смысл, который присутствует в народном сознании, народном отношении к смерти. Вот умер человек, засыпают его могилу, выкапывая рядом точно такую же. Так уж заведено в этом мире, так уж построен он — завтра повезут на кладбище кого-то из тех, кто шел сегодня за гробом. То есть метафора может стать художественным открытием лишь в том случае, если художник, ее творящий, опирается на определенную жизнен-

ную конкретность — конкретность чувств, мыслей, представлений, всего того, что образует сложный мир отношений человека с действительностью.

— *Вы утверждаете, следовательно, принципиальное отличие своей метафорики от той, где главное — схватить некий поверхностный, ничем не укорененный в жизни, но эстетически привлекательный пластический мотив. Но чем в таком случае объясняются некоторые ваши собственные просчеты в картине? Допустим, в том эпизоде, когда вокруг могилы вспыхивает трава и крестьяне сосредоточенно затаптывают огонь. Слишком уж наглядно, слишком абстрактен смысл действия, он не проникает внутрь события, не раскрывает его настоящее содержание.*

— Я воспринимаю этот эпизод по-другому, но если не все его понимают, то, видимо, я все же в чем-то здесь просчитался. Может быть, подвело чувство времени. Помню, как на съемках «Белой птицы с черной отметиной» мне долго не удавалось уместить монолог в отведенные ему двадцать пять метров пленки. Только позже я понял, почему. Я проговаривал его наспех, спеша и захлебываясь, как школьник, плохо выучивший стихотворение — и не успевал. Когда же я разбил монолог несколькими смысловыми паузами, он вдруг получился по скорости как раз таким, как надо. Вот и в эпизоде похорон нужные паузы, наверное, не были найдены, а в итоге утерян необходимый смысл. Хотя вроде бы экранного времени было более чем достаточно.

Это момент принципиальный, потому что именно владение временем и позволяет отыскивать затаенный смысл каждого экранного события. А что есть этот смысл, как не сама поэзия? И как в паузе можно найти скорость, так в самой прозаической жизненной прозе

можно найти самую высокую поэзию.

— *Сценарий о Николае Лысенко, над которым вы сейчас работаете, это такая же пауза?*

— Этот сценарий мы пишем вдвоем с поэтом Иваном Драчем. Я очень люблю мир, который создан этим человеком в нашей поэзии. Потому что он умеет отыскивать, проявлять в самом обыденном, повседневном их истинный, возвышенный смысл. Мне это чрезвычайно близко — ведь зряшное дело одевать жизненные явления в какие-то наперед заготовленные красивые одежды, существующие вне времени и пространства. Вот Драч — он берет обыкновеннейшую луковицу, и она для него и часть того луковичного венка, который продают на базаре, и золотая весталка из Храма Тайны Бытия, и маленький купол подземных церквочек, который дрожит за свою золотую верующую душу перед языческой тупостью ножа... Здесь жизнь непременно выступает в форме своей всеобщности. Так, небо и земля связаны у Драча неразрывно, между ними существует прямотаки «фамильный» контакт — поэтому тучи пахнут грушами, луна в белых исподнях играет с отцом в шахматы, а выстиранные штаны, припиленные к веревке острыми звездами, шагают куда-то в небеса. Это и есть настоящая поэзия, не имеющая ничего общего с той, которая отказывается от жизненной конкретности, где если и присутствует жизнь, то лишь как предмет произвольного жонглирования. Работа с живым носителем этой поэзии не может не обогащать, не может не укреплять меня в своих собственных пристрастиях, верованиях в искусство.

Николай Лысенко — гениальный композитор, человек большой внутренней силы и трагической судьбы. Рассказать о нем трудно, хотя жизнь

его известна довольно хорошо. Отталкиваясь от фактов, жизненных ситуаций, действительно имевших место, мы стремимся построить свое повествование так, чтобы открылся и надбытовой пласт исторического бытия народа. Ведь Лысенко — всплеск, взрыв, громадный выброс народной энергии. Он не мог быть случайным, этот всплеск, и именно его закономерность и хочется уловить в сценарии. Но как сделать такое?

В редакторской аннотации на «Вавилон-XX», где надо было указать жанр картины, мы, после долгих размышлений, обозначили его так — «народно-романтическая небылица». Небылица, или, как в народе говорится, был-небылица. Потому что есть уверенность в том, что рассказанное было, но никто уже не поручится, что было так, а не иначе. Как запомнилось, так и осталось в памяти народной. И не надо ее поправлять, память эту, — она есть национальное достояние, плод длительной, многотрудной работы истории. И мы с Драчем, работая над сценарием, стремимся следовать этому правилу — всячески избегать произвольности, волюнтаристского нажима. Что вовсе не означает, конечно, нашей скованности в постижении народной памяти.

— Побывав на одном из ваших выступлений, я хорошо запомнил очень интересное рассуждение о роли традиций барокко в нашем искусстве, о вашем очень личном отношении к этим традициям. Но как соотносится ваше стремление к простоте, непосредственности видения мира с барочной усложненностью, чрезмерной подробностью, интенсивностью переживания?

— Иногда говорят, что искусство — это жанр, художник — это стиль. В таком утверждении есть большая доля истины. Через категорию стиля все же как-то проще по-

нять, в чем состоит индивидуальность художника. Даже если речь идет о большом стиле, каким является барокко, каждый раз он преломляется по-своему. Достаточно вспомнить Гоголя или Булгакова — о барочности их стилистики; о влиянии этой стилистики на южноамериканский роман очень интересно говорил недавно один из любимейших моих писателей Габриэль Гарсиа Маркес. Но почему это влияние стало возможным — вот в чем штука! Почему сегодня барокко стало вдруг отвечать каким-то глубинным внутренним потребностям человека, чем оно живо сегодня?

Ответить трудно. Ясны, быть может, лишь отдельные моменты. Взгляните, к примеру, на знаменитую Андреевскую церковь в Киеве — нельзя не поразиться ее летящему силуэту, замечательно вписанному в движение облаков, в ускользящую от взора бездонность небесной чаши... Ощущение вселенского ритма, особая напряженность переживания его не могут не захватить современного человека, тем более если он — художник. Именно это — особая форма переживания слитности мира и человека, их очень трудной, выстраданной гармонии и привлекает меня лично в барокко. Тем более что украинское барокко — один из самых плодоносных стилей в истории нашей культуры, особенно если иметь в виду еще и низовое, народное барокко.

Говорить о слишком большой сложности барочных форм, я думаю, надо с осторожностью. Ибо такая сложность есть понятие весьма относительное. Каждая эпоха обладает своим стилем, он — естественное порождение потребности видеть мир так, а не иначе. Интенсивность барокко не является поэтому какой-то нарочитой переусложненностью, она отражает просто более широкий, более бога-

тый спектр оттенков восприятия вещей. Смысл любого явления принимается здесь лишь как единство его противоположных, часто взаимоисключающих сторон. И глупость уживается с мудростью, хитрость с простодушием, доброта со злом. Им трудно под одной крышей, и все же их единство тут органично. Это уже нами, людьми другой эпохи, оно может восприниматься как слишком сложное — тогда же все было совершенно естественно. Естественно и, значит, необходимо, желаемо.

И если сегодня я опять перестаю замечать избыточность, переусложненность таких форм, если я начинаю воспринимать их как естественное продолжение моих желаний, значит они превратились как бы в мои приставки, дополнительные органы осязания, слуха, зрения. С их помощью, быть может, я покрываю недостаточность чего-то в моей жизни, жизни моего современника. Возможно, что это реакция на слишком большой аскетизм стиля нашего бытия, его рациональность, суховатость, формальность человеческих отношений...

— То есть вы восполняете их, прибавляя своего рода барочные завитушки?..

— Нет, я опять-таки настаиваю на том, что мне чужд волюнтаристский нажим. Я пытаюсь не прибавлять, а выявлять то, что есть в жизни, в нашем зрении, нашем чувстве, но что еще сонно, недоразвито, почему-либо скрыто от нас. А это сковывает, не позволяет оторваться от повседневных забот, воспарить над ними. Потребность же воспарить — самая неумирающая человеческая потребность. Она и приводит человека к необходимости говорить языком поэзии, языком истинных наших чувств, мыслей, переживаний.

Интервью вел С. Тримбач

Ивар Козенкраниус

Не все грибы белые...

Писать портрет Юри Ярвета? Первая реакция на предложение журнала — зачем?! Ведь уже существует огромного напряжения и глубокого проникновения в характер героя портрет Ярвета, принадлежащий перу Г. М. Козинцева. Существует, правда, не отдельно, не сам по себе — он как бы составляется в сознании читателя из разрозненных замечаний об актере в книге «Пространство трагедии»¹. Однако такая фрагментарность несколько не умаляет силы воздействия портрета, написанного выдающимся режиссером, и даже на тех страницах, где Юри Евгеньевич не упоминается, где автор доверил своему дневнику сокровенные и мучительные мысли о Лире, порой — непредвиденно, неожиданно — возникает образ Ярвета.

«В профессиональную работу режиссера с артистом я мало верю, — пишет Козинцев. — Трудиться над такими образами, как Лир, значит жизнь прожить вместе, сблизиться так, чтобы предметы любви и ненависти стали общими». И в другом месте: «Я ищу для Лира — товарища, причудливого артиста, охотника на странные решения. Четыре правила арифмети-

ки тут мало помогают... Видимо, с артистом, который не скажет мне, что «короля не нужно играть, короля играют окружающие», и начнется серьезный разговор».

И вот в октябре 1968 года в дневнике режиссера появляются такие строки:

«Я со все большим интересом всматривался в его лицо, в жизнь глаз; теперь я видел его иным: огромный лоб, морщины, которые делают мужское лицо прекрасным, печаль, ирония. Кого же он мне напоминает? Ну, конечно, портреты Вольтера, горькую иронию, мудрость Европы.

...Я посмотрел на Ярвета. Я узнал Лира. Похож.

Личность артиста (человека я совсем не знал) показалась мне настолько привлекательной, что любые трудности не пугали. Главной из них было незнание русского языка. Ну, что же, будем дублировать. Глаза ведь озвучивать не надо. Глаза сохраняются «в подлиннике».

Портрет Ярвета, написанный Козинцевым, динамичен, одушевлен совместным поиском режиссера и актера — поиском правды о Лире. Эпиграфом к этому портрету могли бы стать мудрые слова самого Козинцева: «Влияния в искусстве — это не только уроки, которые один художник берет у других, это витки раскручивающейся спирали истории, непрерывность жизни».

...Мысли Козинцева словно подстегивают собственные воспоминания, побуждают вновь и вновь задумываться о Ярвете. Разбираю свой архив, будоражу память, ищу следы давних встреч с Ярветом, записи наших и мимолетных, и долгих разговоров об актерском труде. Вот о Козинцеве: «Он пробудил во мне чувство нового в кино. Работа с ним для меня означала высшую школу кинематографического мастерства. Мне раскрылся невиданный горизонт философского пространства кино...»

Эта скупая запись сделана в ноябре 1973 года, когда перед началом моноспектакля по «Дневнику сумасшедшего» Гоголя мы сидели в гардеробной Ярвета в Драматическом театре имени В. Кингисеппа, в руках у нас был посмертно опубликованный незавершенный Козинцевым сценарий «Петербургских повестей» и

¹ Г. М. Козинцев. Пространство трагедии. Л., «Искусство», 1973. (Далее высказывания Г. М. Козинцева цитируются по этому изданию.)

разговор шел о содружестве двух «охотников странных решений», о содружестве, которое продолжалось до последнего дня жизни Козинцева.

Когда «Король Лир» уже долгие годы триумфально путешествовал по свету, когда англичане включили Ярвета в антологию лучших в мире исполнителей Лира, тогда эстонских театралов заинтересовало: будет ли актер еще раз Лиром, на родных подмостках?

Шел 1976 год, о проекте постановки «Короля Лира» с участием Ярвета все более настойчиво велись разговоры в театральных кругах. Но актер отказался: вряд ли он сумеет после работы с Козинцевым следовать какой-либо другой концепции... Сказано было мягко, деликатно, но решительно. И вот, когда накануне шестидесятилетия актера снова возникла заманчивая затея театральной постановки «Лира» в качестве юбилейного спектакля, Ярвет... опять предпочел остаться Лиром в кинокадрах десятилетней давности, Лиром, сотворенным вместе с Козинцевым.

Не похоже на Ярвета. Возвращение ему привычнее. Прийти после очередного спектакля домой и, невзирая на усталость, мысленно еще раз исполнить только что сыгранную роль. Или от неудовлетворения, или — реже — от полноты наслаждения ролью, когда на сцене так хорошо, что не хочется уходить.

Да, Ярвет ведь заядлый шахматист. Он играет с коллегами во время пауз в спектакле или между съемками, но любит сидеть и один над шахматной партией. Домашний анализ. Ярвет говорит: «Люблю играть в шахматы и люблю побеждать». Для него домашний анализ только что сыгранной роли — привычная тренировка, помогающая сохранить форму, боевую готовность. В молодости он стыдился публично признаться, сколько тратит времени и сил на подготовку роли дома, прежде чем войдет в зал репетиций.

Шестидесятилетний Ярвет, живущий актерским трудом вот уже почти сорок лет, и поныне благодарен всякому случаю, сулящему отсрочку выступления перед публикой. Отсрочка для него — возможность кое-что обдумать, найти более выгодный ход в игре, уточнить де-



Юри Ярвет

тали; надежда, что как раз в это время и встретится ему человек, который даст толчок к более глубокому пониманию роли.

Множество рентгеновских снимков, множество ложных диагнозов, множество неверных ходов, прежде чем находишь удивительно простую истину, опорную точку роли — так характеризовал однажды Ярвет свою актерскую работу. В 1978 году в обстоятельном радиointerview он снова подтвердил: постоянная забота, тревога даже сопровождает каждую роль, радость приносят немногие роли. Творческая радость для Ярвета — это редкость, поэтому он не особенно верит тем своим коллегам, которые после каждой исполненной ими роли рассказывают журналистам о том, какое огромное творческое удовлетворение они испытали...

Когда рождался Лир, были, конечно, и горе, и тревога, и радость. В неповторимом сочетании, в небывалом масштабе. Вероятно, поэтому Ярвет — вопреки привычкам — не склонен обращаться к Лиру вновь, на сцене, в содружестве с другими художниками. Немыслим для него Лир без Козинцева, великого

знатока Шекспира, собравшего в фильме удивительный актерский ансамбль.

«Что-то перейдет от человека к человеку, объединит людей. Именно это, пожалуй, в «Лире» мне удалось больше всего», — писал Козинцев о «компании единомышленников, смело пробуящих выразить то, что сперва понимаешь скорее чувством, нежели мыслью, что ускользает от определения словами, что кажется важным, необходимым выразить»².

Ярвет стал одним из таких единомышленников Козинцева — и не только на относительно короткий период своей временной «ленфильмовской» прописки. Наверное, именно поэтому в «Пространстве трагедии» Козинцева с такой отчетливостью проступает и «пространство Ярвета» — яркое и меткое выражение большим художником своего понимания «ярветовского».

«Одно из главных качеств его дарования — духовная грация и, что бы он ни играл, даже самые грубые проявления, — всегда ощутима высокая проба искусства», — пишет Козинцев. Портрет Ярвета под его пером стал выразительной мозаикой, излучающей «ярветовское», бесконечное «нечто», вроде бы ускользающее от определения словами.

Ярвет чуть ли не тринадцатый кандидат, вызванный на кинопробу. Козинцев запомнил и описал прямой, не лишенный юмора ход ярветовской мысли: «Обычные кинематографические дела, — шутил он (Ярвет. — И. К.), — но Ленинград красивый город; кроме того, хотелось купить апельсины для детей; кажется, их там продают. Отчего не приехать?..» Сколько уловлено в этих трех строках. Шутливых ли? Думается, в них скрывается и серьезный мотив — отношение актера к кино, точно подмеченное Григорием Михайловичем. Ведь до Лира Ярвет сыграл пятнадцать киноролей, по двум его сценариям были поставлены фильмы («Актер Йоллер», 1960; «Случайная встреча», 1961), но было и другое — несколько посвященных кино юмористических и зубастых рассказов, написанных Ярветом для сборника «Козел в огороде» (1964).

У Ярвета были серьезные и удачные кинороли, были и проходные, гораздо ниже его дарования. Картину «Случайная встреча» Ярвет сам считает «самым плохим фильмом в истории эстонского кино». Его путь на экране был тогда — и остается поныне — тернистым, актер накопил достаточно горького киноопыта и не стал скрывать своего ироничного отношения к кино и от Козинцева, хотя наверняка думал тогда так же, как и сегодня: «Нет на свете актера, не мечтающего сыграть героев Шекспира...»

На кинопробе Ярвет сделал все, что требовалось: он посмотрел на пламя свечи, задул свечу, задумался. А когда уже после съемки выходил из павильона, режиссер попросил вернуться, заметив: «Почему такое движение руками? И походка не точная!» Хотя Ярвет и сам ощутил неточность и, быть может, думал уже об апельсинах для детей, но именно с того загадочного для непосвященных замечания и началось сотворчество. С походки.

Признание самого Ярвета: «Любая роль начинается для меня с походки. Сблизиться с человеком, которого надлежит мне показать, я смогу лишь тогда, когда нашел ответ на вопрос — как он ходит. Движение, ритм, детали. Осанка, как держит руки, голову... Любые нюансы важны. Поэтому текст заучиваю только двигаясь. Только когда самое естественное достигнуто — походка человека, можно просто играть сложное, жить в образе молчанием, ничего не делать, но передать самое трудное для актера — чувство и мысль человека».

Об этом, правда, мы говорили уже теперь, когда я решился взяться за перо, подстегнутый остротой и энергией его мысли и — что важнее — с его помощью.

«Когда труд людей сливается и без долгих объяснений они на лету схватывают мысли друг друга, продолжают их уже каждый в своей области — работа спорится. Я не могу налюбоваться на походку Ярвета. Он выступает какой-то нелепо церемонной, величавой поступью, чуть повернув голову к Глостеру. В этой пародии на короля он истинно велик», — пишет Козинцев. Вот к вопросу о «неточной» походке. Или: «...события, пространство должны

² Г. М. Козинцев. Из рабочих тетрадей. — «Искусство кино», 1977, № 7, стр. 155—156.



*«Король Лир».
Корделия — В. Шендрикова,
Лир — Ю. Ярвет*

уйти за рамки кадра, на экране живут только одни глаза, ничего, кроме глаз. Да, форма эта — концерт рояля с оркестром. Партия рояля — глаза Ярвета».

И вновь характеристика природных, органических свойств таланта Ярвета, которые можно развить, но не брать напрокат: «...он не научился произносить пустые слова с важностью, между глубокомысленными затяжками папиросы — не овладел ремеслом утеплять схемы».

Когда работа спорится, радость одухотворяет его лицо, глаза сияют. В чувстве, которое он испытывает, нет довольства собой, просто хорошо, что дело идет, такую работу нужно сделать как можно лучше. Он неутомим в труде. Репетирует только в полный накал. Никогда и ни в чем не бережет сил, не шадит себя. Он доброжелателен к партнеру, даже если ему

приходится играть с типажом, не умеющим связать двух слов».

Тут хочу дать свидетельское показание. 18 июня 1969 года Ярвету исполнилось пятьдесят лет — это был самый разгар съемок «Короля Лира». Написать юбилейный портрет, хотя бы малоформатный? Я не рискнул — личность Ярвета, актера и гражданина, очень трудно поддается словесному описанию. Знал, как неохотно он дает интервью, знал его отношение к мимолетным журналистским вопросам: в них больше от интервьюера, чем от интервьюируемого. Представлял себе: спрошу Ярвета о его любимых ролях, а он ответит, как отвечает

уже лет десять, что самая близкая — последняя роль, как сердцу отца милее последнее дитя. Кстати, это не коварство, не желание избавиться от назойливого допроса, а чистосердечное признание. Ярвет прежде всего труженик, если он взялся за какую-то работу, то для него она сегодня действительно важнее и интереснее всего. Завтра это отношение может измениться, но только в силу нового увлечения, новых упорных попыток разрешить сложные актерские задачи. Ярвет раскрывается наблюдателю всегда в настоящем времени, в работе, в движении души, в буднях.

Цена мгновения — то самое «нечто», которое непременно входит в «ярветовское» и в то же время ускользает от словесного определения. Чтобы показать «ярветовское», не годятся традиционные искусствоведческие средства. Самое яркое описание ролей Ярвета, даже их многогранный анализ — все оказывается недостаточным для раскрытия причудливых «нечто» его актерской личности, составляющих его «душевной грации». Поэтому, наверное, о Ярвете лучше, точнее всего писали не искусствоведы, а люди, знающие его по общему творческому поиску — режиссеры, с которыми он работал на постановках, партнеры, с которыми сотни часов провел с глазу на глаз. И тогда, в дни пятидесятилетия Ярвета, по праву писали они, те, кто работал с Ярветом. Группа «Короля Лира» подарила ему «шпагу Лира» с автографами единомышленников — в духе тех далеких времен, когда шпагой одаривали настоящих рыцарей. Тогда же один из видных мастеров эстонской сцены, режиссер Каарел Ирд написал открытое письмо «Юри Ярвету и другим, кто хочет читать», ибо, как писал Ирд, юбиляр — его, Ирда, актерский идеал — из тех людей, которые в молодости кажутся намного старше своих лет, а в зрелости выглядят молодыми. Не более тридцати можно дать Ярвету-юбиляру, если оставить в стороне бумаги, утверждал Ирд, потому что Ярвет причудливый человек, как все те, кто не соответствует стандартным представлениям о красивом человеке на картинках из витрин парикмахерских и домов моделей. Ярвет — очаровательный человек, поскольку даже на сцене ни минуты не может су-

ществовать вне мысли, а когда заговорит тихим голосом, то его думы и слова — звучны.

...Не мог я подарить Ярвету ни шпагу, ни открытое письмо, а просто поехал в старинную крепость Нарвы, где снималось царство Лира, поехал с кинокамерой, которую держал оператор Тойво Кузьмин и с микрофоном в руках звукооператора Юло Саара. «Таллинфильм» выделил нам 10 минут экранного времени в очередном номере киножурнала «Советская Эстония», и мы решили: будем снимать один день Ярвета — Лира, строго соблюдать законы кинорепортажа, будем вести кинонаблюдение, чтобы обойтись без дополнительных съемок, без ненавистного Ярвету позирования.

А сопровождать репортаж решили размышлениями Ярвета о своем герое и фонограммами репетиций. Так и сделали: следовали за Ярветом по пятам с 6 часов утра, а глубокой ночью сидели в номере гостиницы, и актер, невзирая на усталость, делился с нами своими мыслями о Лире — горячо, серьезно, пространно. Не было у меня еще таких часов с Ярветом — он совсем не шутил! Запомнил его глаза: несколько усталые, словно раненные еще одним днем жизни Лира. Он будто не видел нас, будто говорил еще и еще раз с самим собой, проверяя себя — «мы не репетировали, а изучали Лира-человека». Записываю по фонограмме тогдашнего репортажа: «Лир так богат, что этой роли отдаешь себя без остатка... Лир — седоволосый мятежник, солдат и король — хотел делать хорошо, но сделал плохо. Террору нет никакого оправдания... Король Лир пережил то, что переживают все люди. Но когда он встретится с доселе неизвестным ему, когда откажется от власти, когда увидит жизнь — какова она на самом деле, он не осилит напряжения. Однако именно безумный Лир мудр, все видит и понимает, властитель духа...»

В тот летний день снималось начало бури. Вне кадра оглушительно завывал ветродуй, поднимая ветер и листья. Козинцев репетировал... камерой. Он молодежavo и легко прыгнул на операторскую тележку и примостился рядом с Ионасом Грицюсом. Озабоченно репетировал наезд: «партия рояля — глаза Ярвета». Отказала техника, непредвиденная пауза в съем-

ках («Боже мой, как я ненавижу съемки!» — записал Козинцев в рабочей тетради «Лиры»). Отсрочка — всегда желанная для Ярвета отсрочка. Но удивительно, он ожидает выхода из технического кризиса не уединенно, а в компании партнеров и спокойно шутит, а через четверть часа — снова жизнь Лиры, снова — раненые глаза, о которых позже напишут критики разных стран.

Сама осанка Ярвета перед камерой как бы физически предвещает «хождение по мукам», его собеседник — не вой ветродуя, не имитация бури, а буря.

● Природа в нас и вокруг нас. В свободные от работы дни Ярвет восстанавливал внутренние свои резервы в своем летнем домике, стоящем в окружении леса в шести метрах от балтийских волн, на живописном северном берегу Эстонии. Побывать наедине с природой для него не просто удовольствие, а необходимое условие существования. Существовать же, значит работать неустанно.

Легко пишется эта строка, готовая по инерции превратиться в дежурную фразу. Если Ярвету придется читать ее, представляю кислое выражение его лица. Но все правда. И насчет природы — она действительно нужна ему, как воздух, он радуется, когда удастся провести отпуск в кругу семьи, в домике на самом берегу моря. Он встает рано, идет в лес, бродит там в утренние часы — для здоровья, удовольствия, спокойного раздумья и удивления миром. Правда и то, что он великий труженик, неутомимый и упорный. Но, помните — мотив «отсрочек», радость актера, если отменяется спектакль и срывается съемка? Ярвет считает: меньше надо играть для зрителя, больше вести самостоятельную работу над собой. Восстанавливать жизненные силы в общении с природой.

Внутреннее накопление у Ярвета происходит в часы уединения, во время работы над собой. Долгие летние лесные прогулки — залог доброго самочувствия, тренировка зоркости и наблюдательности, стремление к естественности и красоте. Ярвета пленяет и осенний лес. Он страстный грибник и, как сам говаривает, собирает грибы по разуму, а ест с чувством. Точно так

же, как к каждой новой роли он подходит рационально, а играет эмоционально.

Любимая его поговорка: «Не все грибы белые, не все роли — белые грибы»...

● На моем столе — неосуществленная заявка сценария «Актер Юрий Ярвет». Замысел этот родился после «Лиры», весной 1971 года. Хотелось представить артиста широкому зрителю, которому даже кинотворчество Ярвета мало знакомо, не говоря уже о театральных его работах.

Вот выдержка из той заявки: «Талант Ярвета раскрывался не божественным мгновением, а буднями актерства, трудом и поиском самого актера, его жизнью день за днем, год за годом»...

Я не знал тогда о существовании «Дневника режиссера», вошедшего затем в книгу Козинцева «Пространство трагедии», и думал представить мастеру слово в будущем фильме, в котором он смог бы поделиться не только мыслями о Ярвете, но и рассказать о своем понимании современных принципов актерского мастерства. Натолкнули на это решение слова Козинцева в одном из интервью: «Невольно на ум приходит тема: «Личность актера и человеческая личность». Всегда ли они совпадают? И какова связь между этими понятиями? Можно было бы написать целый трактат». Такая тема, такая постановка актерской проблемы показалась особенно интересной применительно к Ярвету, наиболее созвучной его актерской биографии.

Теперь, когда я читаю разрозненные заметки Козинцева «Из рабочих тетрадей», отчасти даже доволен, что фильм о Ярвете так и остался в замысле. Наверное, его следовало бы построить как диалог Козинцева и Ярвета, как раздумье двух художников о пройденном и о будущем. Столь много общего между ними выявляется из мозаики козинцевских записей, которые, как «следы ударов киркой по земле». «Только на множестве отрицаний, проверенных на собственной шкуре, можно утвердиться», — писал Козинцев.

Ярвет начал свой трудовой путь на сцене в то время, когда Козинцев впервые поставил «Короля Лиры» в театре. Был 1941 год. Козин-

цеву было тогда тридцать шесть, и он, как утверждает сам, нашел смысл режиссуры. «30 лет — смысл, 60 лет — правда». Козинцев уже вошел в историю кино (ФЭКС, трилогия о Максиме), когда Ярвет получил первую зарплату в таллинском Рабочем театре как танцор. Кстати, о том, как рождаются замыслы. Когда мы с режиссером С. Школьниковым делали фильм «Час освобождения», я вдруг узнал Ярвета в кинохронике военных лет. Шел один из номеров концерта Художественного ансамбля ЭССР — народный танец «Тульяк», и вдруг мелькнул крупный план озорного, темпераментного танцора. То был молодой Ярвет. Шел 1969 год, и аршинными буквами выстукивалась мысль: от «Тульяка» до короля Лира...

Да, расстояние огромное, и я не берусь определить, что конкретно дали танцы молодости нынешнему Ярвету. Он многое собрал в свой арсенал, все проверяя на собственной шкуре — ведь он собиратель. Скажем, спорт, увлечение, которое актер не оставляет с юных лет и поныне, Ярвет ставит очень высоко.

«Как в работе актера, так и в спорте, — говорит Ярвет, — много явлений, которые не поддавались разгадке и вряд ли будут разгаданы. Например, почему один прыжок вдруг вышел отлично? Кто ответит — почему? Почему родился прыжок Бимона и почему он сам позже даже близкого к этому результата не добился? Почему в жизни любого спортсмена иногда один только отличный результат? Значит, существует какой-то важный психологический фактор. Какой?»

В тридцать, когда Козинцев нашел смысл в режиссуре, Ярвет только-только стал дипломированным актером. Первую похвалу критики он заслужил в роли Пикалова в «Любови Яровой» К. Тренева. Впервые сам почувствовал себя на сцене уверенно в «Женитьбе Бальзамина». В «многообещающие молодые таланты» его определяют за постановку «Потерянного письма» Л. Гарагнале (1954). Комедийная сторона ярветовского дарования раскрывается в 50-е годы и на эстраде, где он выступает в дуэте с Э. Баскиным. Как свидетельствует театровед К. Каск, таллинские школьники азартно играли в Ярвета — Баскина.

«Наиболее близкий кадр к «Лиру» в мировой кинематографии — Чаплин в «Диктаторе», играющий земным шаром», — отметил Козинцев в рабочих тетрадах. Когда-то Джульетту Мазину (после «Ночей Кабири») объявили «Чаплином в юбке». Нет, Ярвета не назвать при всем желании «эстонским Чаплином». Но, когда в 1959 году он сыграл Винченцо в телевизионной постановке трагикомедии Эдуардо де Филиппо «Вор в раю», критика отметила: актер вызывает смех, застревающий в горле, в его игре есть нечто чаплинское. Ярвет не оправдывает, как и не обвиняет своего героя, он стремится к пониманию души его, к распутыванию паутины противоречий. Так, в Лире движение роли — это витки раскручивающейся спирали, чтобы в короле-тиране уловить человеческую сущность. Актерский путь Ярвета идет от комедии к драме. Но как в начале пути комедия не существовала для Ярвета в чистом виде, окрашивалась драматизмом, так и драма в исполнении Ярвета не утрачивает комических оттенков.

В 60-е годы Ярвет играет свои наиболее значительные роли в эстонских фильмах: короткую и емкую роль святого Петра в экранизации любимого им классика эстонской литературы А. Х. Таммсааре «Новый нечистый из преисподней» (1964). Несколько созданных писателем образов с огромным успехом воплощены Ярветом и на сцене. В экранизации романа «Молочник из Мяэкюля» (1965) другого эстонского классика — Эдуарда Вильде он доказывает свою кинематографическую зрелость в сложной, трагедийной роли Тыну Приллупа — униженного и оскорбленного крестьянина, продавшего барину ночи молодой жены. Пробой сил в философском осмыслении темы власти стала главная роль в фильме «Безумие» (1968).

«От Клавдия и Креона путь ведет к Лиру». Так пишут театроведы. Я плохой театрал, пойти в бой против этого суждения не решаюсь, но вижу в нем спорность. Конечно, эти королевские роли, сыгранные Ярветом, во многом близки к работе над Лиром — по времени их создания (вторая половина 60-х), по уровню мастерства актера, даже по оригинальности современной трактовки.

Ярветовский Клавдий выглядел таким согнутым хромым человечком, который под грузом горестных мыслей нервно вертится-крутится на слишком большом для него троне, а внутри него скрыты и воля и страсть к власти. Первое преступление обуславливает и оправдывает для него последующие. Один из критиков, например, подчеркнул в ярветовской трактовке Клавдия отзвуки и Ричарда III, и Макбета, стремление актера выйти к новому масштабу образа.

Аналогична тема и в современной философской трагедии Ж. Ануя «Антигона». Ярвет играл Креона, тирана и демагога. Демагога не только в диалогах с Антигоной, но и наедине с самим собой. Маска власти, превратившаяся в чистую фикцию. Потерянная личность, во всех случаях оправдывающая себя многозначительным «так нужно».

Конечно, роли двух королей на сцене вели к Лиру, были подступами к нему. Но это не означало попросту перекинуть мостик от прежних работ к новой, как порой представляли некоторые эстонские журналисты. Не только потому, что Козинцев искал на Лира актера, «закрытого на переучет». Для самого Ярвета вообще характерен «переучет» на подступах к любой новой роли.

«Сочинение Шекспира — хлеб, а не ресторанное блюдо... Простой хлеб... Ясность. Плотность. Жизненность», — писал Козинцев. И для Ярвета труд актера — простой хлеб.

В этом — что принципиально — нашли общий язык Козинцев и Ярвет, породнились их разные «возрасты смысла и правды», когда шли необычные репетиции — изучение Лира-человека.

Перелистываю свои записные книжки с записями бесед с Ярветом. Вот некоторые из них: «...уважаю жизнь, ее естественное течение. Однако актер может и должен стать трибуном, призывающим сограждан к духовному здоровью. Каждая встреча с новой ролью вначале представляется чистым листом бумаги, на котором я должен написать письмо близким мне людям. Роль — это будто длинное, долго и мучительно рождающееся письмо, даже исповедь».



«Молочник из Мяэкюля»,
Тыну Приллау

Показать человека с такой искренностью, пониманием, любовью, как будто пишешь чисто-сердечное письмо близкому человеку, — действительно подвластно Ярвету. Он собирает свои наблюдения о жизни, не считает за труд лишний раз нагнуться к земле — что ж, не все грибы белые, попадаются и поганки...

Работая на эстраде, он начал сам писать монологи, скетчи, юморески. Теперь, давно оставив эстраду, он продолжает писать этюды, сценки, зарисовки. Как говорит он сам, «трамвайные рассказы». Пишет для себя и исполняет эти тексты тоже для себя.

Его метод близок Козинцеву. «Рабочие тетради» — будто письмо без начала и конца, непрерывные записки — заметки на полях, комментарии, вопросительные и восклицательные, обращения к самому себе, гипотезы, утверждения и отрицания, поиск, шаги мыслей на бумаге, следы размышлений. Обработка сырья. Исследование.

«Новая постановка никогда не являлась для меня чисто профессиональной работой... Приходилось как бы начинать жить заново. Профессиональные навыки и опыт не только не помо-

гали, а мешали; нужно было выйти за пределы профессии, опровергнуть опыт. Нужно было учиться каждый день...», — пишет Козинцев в предисловии к «Пространству трагедии». Ярвет мог бы подписаться под этими словами.

Ярвет называет работу с Козинцевым «высшей школой кино» для себя, говорит, что на всю жизнь запомнил улыбчивое лицо Григория Михайловича. Он благодарен судьбе за эту встречу. Она — испытание его творческого способа всякий раз «начинать жизнь заново».

Впрочем, в творчестве Козинцев был требовательным другом. Работа Ярвета над Лиром была не актерской идиллией, но тяжелым трудом.

...Ярвет вручает мне письмо Козинцева. Четыре страницы убористого текста на машинке, поправленного рукой автора. Не опубликовано, наверное, из чрезвычайной деликатности Григория Михайловича. С позволения адресата хочется привести выдержки из этого письма:

«5 сентября 1969 г.

Дорогой Юрий Евгеньевич, уже давно хочу написать Вам. При работе над такими сложными образами необходимо все время проверять ход развития, поступательное движение мысли, течение внутренней жизни. На съемках, увы, видишь часто только часть жизни образа и добиваешься выразительности данной сцены.

Вчера на «Ленфильме» я смог, наконец, впервые увидеть (на нормальном экране) снятый материал, почти полтора часа просмотра, несколько больше половины фильма.

Вы хорошо знаете мое отношение к Вам, нет смысла писать, обдумывая формулировки, чтобы как-то Вас не огорчить. Мы трудимся; разговор идет о деле. И если что-то не выходит, то, разумеется, у нас обоих, и прежде всего у меня.

Мне представляется... недостаточен покой внутренней жизни Лира, совершенная его уверенность в собственной мудрости. Маска власти, которая уже приросла к лицу. Она — в дальнейшем — не снимается, а срывается вместе с кожей, и именно это наиболее ему трудно: взглянуть на жизнь, события, отношения иными, прозревшими глазами.

...Каждая профессия имеет свои штампы, у Вас мало штампов власти, еще раз — маски власти. Мне, в этом плане, нравится кадр, где старшие сестры подводят Лира к карте. У короля — мертвое, восковое лицо. Я все время говорю Вам об этой маске. Если с самого начала мы видим живое лицо — контраст с последующим потерян.

...У нас Лир слишком много ходит, часто резко поворачивается, естественно реагирует...

Сцены начала необходимо нам обоим построить так, чтобы были замороженные властью чувства, казалось бы, их вовсе нет. И только потом, очень долгим путем, огнем страдания, они, эти чувства, оживают, человеческое проступает на лице.

...Вам как артисту присуща некоторая нервность. Ее хотелось бы преодолеть. Найти тот же накал страсти, не замкнутой плотной формы. Как можно больше внешнего покоя. Даже в самых открыто страстных, яростных сценах... Где только возможно, будем искать внешнего покоя, неторопливого развития мысли (пусть и самой нестерпимо мучительной); очень прошу Вас подумать над тем, как нам добиться не выплеска чувств, взрыва эмоций, а, напротив, сквозь чувства, как бы прорываясь сквозь хаос чувств, напряженно идти к мысли, к поиску главного ответа, попытки (нечеловечески мучительной) понять связь вещей, найти ответ: в чем же главная причина несправедливости, бесчеловечности.

...И наша мера естественности не в схожести с жизнеподобным, а в силе одухотворения, подлинности внутреннего движения, а проявления его могут быть — и должны быть! — самые причудливые.

...Хочу еще раз просить Вас о том, что уже не раз говорил: как можно больший покой формы (разумеется, внешний!), скрытность эмоциональности (внешнего ее проявления). Именно здесь (речь идет о буре, плене и смерти Корделии. — И. К.) мы должны показать начало прозрения: сам процесс рождения смысла в бессмыслице, начало обвинения несправедливости — основы всех отношений в мире, обвине-

ние, призыв к суду не только дочерей, не только людей, но и причин, делающих людей такими.

...Мне кажется, что (тьфу! тьфу!) многое уже достигнуто, а то, о чем идет речь, Вам по силам.

И еще, мне с Вами трудиться вместе удивительно приятно и интересно...

«Когда я про себя медленно переводил это письмо,— говорит Ярвет,— и многих слов не понял, золотая осень потускнела за окном. Думал — на тебе, так и останусь пол-Лиром!»

Через три года после этого письма Козинцева, когда газеты сообщили о триумфе «Короля Лира» на родине Шекспира, Ярвет получил большую пачку вырезок из английских газет и сопроводительное письмо Козинцева на эстонском языке. «Милый друг, Юри (перевожу с эстонского.— И.К.) я люблю Вас столь глубоко, что выучил эстонский язык. Мне приятно сообщить Вам именно по-эстонски, что Вы имели большой успех в Англии. Нашим «Лиром» открыли новый шекспировский международный исследовательский центр «Глобус», который построен в том самом месте, где когда-то находился театр Шекспира...»

Вообще реакция на Ярвета—Лира за рубежом любопытна. Приведу здесь одну выдержку из американской печати: «...Русская традиция позволяет мужчине придавать своей страсти больше внешней выразительности, чем это было бы мыслимо на английской сцене... Так, например, за вмешательство Кента в историю с Корделией Лир—Юри Ярвет может буквально плюнуть ему в лицо. Когда обездоленный Лир воссоединяется с Корделией, он может снять слезу с ее щеки и оросить ею свои губы. Эти детали потрясают: в английской или американской версии такого эффекта не было бы» («Нью-Йорк таймс», 1975 г.).

Д е т а л и п о т р я с а ю т... Да, в этом Ярвет, ярветовское. В его спокойной, даже будто пассивной игре, терпеливых паузах, изнутри и таинственно наэлектризованном молчании — потрясающие детали, и неожиданные и органичные одновременно. Были целые роли-детали, о которых заговорила критика, которые оставили в памяти театралов яркий след, хотя авторами

в свое время им были уготованы служебные функции.

Впервые Ярвет ступил на подмостки эстонского театра еще в школьном возрасте, кстати, в компании своих школьных товарищей — нынешнего поэта и драматурга Ральфа Парве, переводчика и телекомментатора Харди Тийдуса. В постановке «Весны» Оскара Лутса школьники играли школьников. Все радовались, что им достались роли с текстом. Ярвету же достался персонаж Тиук — забитый мальчик, который все время молчал.

Ярвету было уже почти пятьдесят, когда на «Ленфильме» ему предлагали в одном фильме две роли на выбор: одну — почти бессловесную, а другую — почти центральную. По принципу маршальского жезла в ранце солдата ему бы выбрать ту, в которой можно было бы показать себя — впервые вне стен родной студии. Он выбрал бессловесную роль — ему интересно было показать не себя, а того молчаливого персонажа.

В молчании он ощущает особый простор, ему интересно улавливать трудно уловимое, открывать детали, не предусмотренные в ремарках, детали, мимо которых проходит порой и режиссура, благодушно принимая предложения и причуды актера. О «причудах» Ярвета потом напишут, как о профессиональном чуде. Вот что писала Нея Зоркая в первой статье о Ярвете-киноактере, опубликованной центральной прессой: «Возникнув дважды в стремительном действии детектива (речь идет о фильме «Мертвый сезон».— И. К.), его лицо сразу остановило на себе внимание значительностью, какой-то особой духовностью. В суете вечернего кафе, одинокий среди толпы, сидел старый человек. Все это было сыграно Ярветом почти без слов, за несколько экранных минут жизни ученого О'Рейли, сыграно почти в эпизоде».

Театральный режиссер Вольдемар Пансо, с которым Ярвет много и плодотворно работал, написал об актере в 1964 году в статье «Ярвет и ярветовское»: «Если большинство актеров его возраста (примерно к 45-ти годам) достигают какого-то потолка и начинают каменеть, то о Ярвете, к счастью, можно сказать, что его личность и дарование вот только распускаются.

У Ярвета многое впереди!» Он, писал Пансо, «раскрыл для себя и овладел великой тайной игры скудными средствами, естественно повернувшись спиной к манере игры напряжения, страсти и характера вчерашнего театра... он правдиво и точно погружается в жизнь человеческого духа и заставляет внутри себя звенеть те нервы, делает пластическими те черты и детали, которые неповторимы только для данного человеческого образа».

Меня и ныне поражает одна деталь, подмеченная Пансо. Он сравнивает Ярвета с можжевельником — изогнутым, приземистым, густым и крепким, прочным, колючим.

Можжевельник? *Juniperus communis*. Пансо был великим знатоком природы. Вокруг его дома в пригороде Таллина были посажены разной формы, роста и возраста можжевельники. С любимых его островов? С северного берега? Не знаю, и не важно. Но знаю (проверено на собственном опыте), как трудно пересадить можжевельник любого возраста. Скромный северный родственник кипарисов требует при пересадке прежнего солнечного пространства. В этом отношении можжевельник капризен. А в естественных условиях выстоит на самой бедной каменной почве, под ветрами и в ненастье. Эстонцы уважают можжевельник исстари, как и ласточку — «национальную птицу». Можжевельник славится как прочный материал — из него мастерили арбалет или древко (XIII век), орудия труда, посуду, столовые приборы и тому подобное. Он был и святым деревом, ибо на ягодах можжевельника виден крест, а креста боится черт. Народная мудрость гласит, что растущее на камнях вопреки всем невзгодам кустарное дерево «против девяти болезней полезно» или что «внутри его сидят девять лекарей». В старину считалось даже, что если в четверг вечером старая дева на камне жертвоприношения хлестнет себя веником из можжевельника, то непременно будет еще мила парням. Вот какое дело с можжевельником. В других видах растет можжевельник и в Швеции, и в Ирландии, и в Альпах, и на Алтае, даже на Эльбрусе, но в Эстонии он издавна стал народным символом жизненной силы, а недавно даже дал имя премии нашего телевидения.

Мы встретились с Ярветом весной 1972 года в необычных обстоятельствах: оба лежали в больнице, встречались тихими вечерами, когда позади оставались процедуры, визиты врачей — весь больничный трудовой день. Говорили вовсе не о собственном здоровье, но все же о здоровье близкого нам искусства кино, об актерском труде, о личном и общем. Почему-то в записной книжке значится: у Ярвета температура 37,3°, болтали 3,5 часа. Против обыкновения он шутил мало, с юмором поведал только о том, что 1971 год встретил на киносъемках в Конго («Комитет 19-ти») и поверил в звезду новогодней ночи — весь год сплошь стал «киношным». Столько ролей — оставалось лишь спастись бегством в космос («Солярис»).

Тогда он признался: почти что отказался от Снаута, узнав о «фантастическом жанре» картины, а фантастика, как он считал, не по нему. И радовался, что все-таки довелось работать с Андреем Тарковским, ибо Снаут оказался не костюмной выдумкой, а полноправным образом на остро интересующей Ярвета нравственной орбите человеческого бытия.

Снаут Ярвета, десятилетия проживший на станции, энтузиаст Соляриса — человек добрый и сомневающийся. Великое неизвестное — планета Солярис, выдвигающая нравственные и моральные дилеммы, приводит его в состояние полного отчаяния. Я не видел тогда еще фильма (как и не читал Лема). Ярвет дал мне прочитать режиссерский сценарий. Читал, как роман, выписал кое-какие слова Снаута. Его характеристику Сарториуса — таланта без слабости, без страха. И еще: «Мы все не хотим завоевывать никакой космос, мы хотим расширить землю до его границ... Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало, мы бьемся и мучаемся над контактом... Человеку нужен только человек... Уничтожить Океан тайн, великое неизвестное? Отомстить? Уничтожить за то, что он для нас непонятен? Если не мы, так другие столкнутся с этим... У человека есть еще и судьба. Мы должны идти, идти и идти. Мы — люди, лишь здесь нас ждет удовлетворение и радость»... Даже в скупых строках режиссерского сценария Снаут представлялся



«Дикий капитан»,
Кихнуй Пыни

мне ярветовским героем, и, когда увидел фильм, «бегство» Ярвета в космос, в неведомое еще человеку пространство, убедился в справедливости ожиданий — очень земным и современным оказался Снаут, сыгранный с характерной для Ярвета правдивостью и осмысленностью.

Ярвета заинтересовала — и он ценит ее очень высоко — самобытная режиссура Тарковского: ставка на жизненность, на точность актерского состояния, а не на внешнюю яркость или броскую выразительность игры. Одобрительно говорит Ярвет об операторе Вадиме Юсове — вот союзник актера, тонкий и понимающий, не выхолащивающий душу лишними дублями, уважающий миг актерского со-
зидания.

Временами наш медленный разговор о днях «Соляриса» превращался в монолог Ярвета о возможностях кино — не только актера в кино, а кинематографистов вообще. На съемках у Тарковского он еще раз убедился, что его правило — жить все время в своей технологически раздробленной кинороли единым дыханием — может принести хорошие результаты. Убедился, что помимо пресловутой производственной специфики кино существует и такой почерк режиссуры, который сравним с индивидуальным стилем романиста. Ярвету открылся новый взгляд на возможности кино. Он убедился, что многие серьезно занимающие его проблемы выразимы на экране.

Вооруженный опытом «Лира» и «Соляриса», Ярвет впервые высказал мечту выступить в роли кинорежиссера, если... Да, моя тогдашняя запись сохранила эти «если»: если найду близкий сердцу материал или сценарий; если не смогу выразить то, что накипело на сердце, как актер.

Теперь, семь лет спустя, пишу все же об актере Ярвете. За эти годы он снимался в кино — в фильмах «Необычный случай» (1973), «Красная скрипка» (1974), «Школа господина Маруса» (1975), «Авария» (1975), «Лето» (1976), «Время жить, время любить» (1976) и других. Наверняка в работе не раз возникла мысль: не лучше ли самому взяться за штурвал фильма? Но факт — режиссером не стал (пока).

На первом же «сеансе» при попытке написать данный портрет задаю напрямик вопрос: почему Ярвет не стал режиссером? Для меня это не случайный вопрос. Я и сейчас прекрасно помню серьезную ярветовскую статью «Сотворчество и взаимообогащение», проникнутую болью за эстонское кино: «Очевидно, нашими режиссерами еще не вполне освоена подлинная кинематографическая образность... Хорошему кинематографу, умению его создавать надо учиться постоянно, хотя становлюсь старше и, казалось бы, опытнее. Очевидно, творческая уверенность все же более сродни постоянному поиску и внутреннему беспокойству, нежели самоуверенности и благодушному сознанию, что «я все умею делать».

...Речь... о творческой собранности, о продуманности замысла, точности его воплощения, тщательности художественной отделки произведения».

Итак, жду ответа Ярвета. Он грустно улыбается и говорит: «Да, да, видимо, причины субъективные; наверное, старею, какая-то инерция появляется, хотя иногда накипает, хочется сделать фильм самому. Но вот сразу же тысячи вопросов — как быть со сценарием и тому подобное? А там, в театре, работа спорится, интересные роли предвидятся...» И он вдруг заговорил о Козинцеве. Не удалось сыграть в «Петербургских повестях»: «Вот Акакий Акакиевич стал бы моей лучшей ролью».

...У Козинцева в «Гоголиаде» есть такая мысль: «Я все пробую проявить, вывести наружу гоголевские мотивы, но, упаси боже, довести их до ясности, уничтожить основу: тайну».

Тайна созидания. Все равно, сколь подробно и глубоко я ни проникаю в творческую лабораторию Ярвета, эта тайна созидания остается. Попытка портрета — пытка. Не могу предвидеть будущие роли Ярвета даже по известным координатам, один Вольдемар Пансо мог уверенно заявить еще в 1964-м: «Ярвет может быть великолепным Акакием Акакиевичем в «Шинели» Гоголя».

Только в январе 1970 года Козинцев записал: «Странность гоголевского письма, сдвигов планов реального и фантасмагорического выразить пластами натуральности, условности — почти балет, пантомимы, переключения цветовой гаммы (черно-белая реальность, яркость фантастических образов).

Примерные актеры:

Пискарев — Даль. Башмачкин — Ярвет, Евстигнеев. Фонащик — Марсель Марсо. Ковалев — Папанов, Леонов. Нос — Ярвет? Марсо? Цирюльник — Гринько. Петрович — Евстигнеев. Ярвет. Быков».

Какая новая встреча с Козинцевым и Гоголем в компании самобытных коллег, встреча, которую с нетерпением ждал Ярвет, осталась и остается в бумагах Григория Михайловича! Даже в этих нескольких строках из рабочей тетради простор для размышлений, поиска и импульс начать «жить заново».

Оставляю на столе бесчисленные вырезки из газет, книги, журналы, записи, прочие «документальные» материалы. Пишу о Ярвете в бывшем лесном хуторе, в домике среди лугов и дремучего леса. Через неделю (уже!) Ярвету будет шестьдесят. Наверное, он спасется от юбилея на своем северном берегу, в летнем лесу, в тени деревьев, ибо сейчас второй месяц эстонскую землю палит солнце. Засуха. Ветренно. А я спасаюсь от назойливых бумаг на лесных тропинках. Вот и поляна можжевельника. Ярветовские деревца и в эту весну устойчивы к засухе, к ветрам. Свежи их колючие шубы. По-ярветовски хожу восемь километ-

ров по утрам... Но тянет на живые детали...

Еду к Ярвету в пригород Таллина. Вот сидим, четвертый час разговоров. И о «пестрой» его библиотеке, где беллетристику в последнее время усиленно вытесняет познавательная литература. И о том, как ведут хирургические операции (жена Ярвета — хирург-онколог): представить только, разум и руки врачей решают вопросы жизни и смерти, а разговор об «утренних новостях». Да ведь ты сам играешь сейчас в «Гамлете» Полония (в новой постановке), а в антракте садишься за шахматы! И мы оставляем медицину в покое. Узнаю, что Ярвет тоже не хочет отставать от «моды», взялся за прошлое, хочет написать воспоминания, но вспомнил все, что было с ним до 15-ти лет, и теперь читает чужие мемуары: ищет ответ на мучительный вопрос, а именно — почему эстонская актерская школа так традиционна, так медленно, робко откликается на время, на движение времени. Узнаю, что юбилейный спектакль будет, наверное, осенью — нашумевшая пьеса о последних днях Шекспира. Будет трудное лето — на август запланировали двадцать шесть гастрольных вечеров. «Честно скажу, мне было бы удовольствие играть на сцене только один вечер в неделю», — говорит актер-труженик, и это в его устах непонятно. А отказаться от выступлений на радио, на телевидении, от работы в кино немыслимо для Ярвета даже ради любимого театра. «Именно на радио мне попадались тексты, которые попросту расширяли кругозор. В кино и на телевидении я мог играть такие роли, которые в театре не предлагались или были бы просто невозможны из-за эстетических особенностей театра».

Шагаю по лесу без Ярвета, но все же с ним.

«Молочник из Мяэкюля» — недавно пересмотрел фильм. Ведь в картине заняты два Юри Ярвета. По фильму сына ярветовского героя Тыну Приллупа играл младший Юри Ярвет, играл он и в телепостановках, все думали — наследник, а теперь Юри Юрьевич Ярвет шагает где-то по лесу, не на прогулке, на работе — недавний выпускник лесохозяйственного факультета. Династия?.. «Если бы не актерская профессия — врачом я стал бы, или лесником, или садовником... Прекрасные про-

фессии»... — слова Юри Ярвета, Евгеньевича.

Когда сидел у Ярвета в его «мастерской», поневоле придумал сценарную панораму по вещам, окружающим его. Рядом с самодельными книжными полками на стене шпага Лира. На другой стене, около камина, старинное деревянное молотило, какое было, наверное, у Приллупа — может, сделано оно из можжевельника, тогда потрогаем, и на руках останется резкий запах дерева. Не надо быть слишком любопытным, лучше сяду на обыкновенный чурбан у камина, он отпилен, наверное, от тела столетней березы. Сам Ярвет не считал леторослей, чурбан просто попал сюда от знакомого лесника; на нем хорошо сидится у горящего камина и, может, он чудодействует в этих четырех стенах, навеивая приятный сон о прогулке по березняку. Как напоминают здесь о вечных загадках, о фантасмагории природы причудливые корни и ветки деревьев, собранные Ярветом где-то в лесу когда-то давно и недавно! Березовый чурбан, корни, ветки, как и старинная кофейная мельница на полке, направили наш диалог вдруг на простые житейские темы. Вспомнили про доэлектрическую эру. А где парик Лира, еще одна реликвия «старины», принадлежащая Ярвету? Он снимает его со своего каменного бюста. Тоже портрет... Снова надевает парик на голову своего скульптурного изваяния: «Вот теперь он похож на Вольтера и на Ярвета!»

Солнце село. Держу путь обратно из леса. Уже цветет золотой борец, что охраняется законом. Восемнадцать цветков! Звонкая тишь. И вдруг кукушка кукует... Сбился со счета! Вечерняя! Сколько лет счастья? Это мгновение в полном тайнами природы лесу хочется подарить Ярвету к юбилею, в его коллекцию. Да каким образом? Ладно, пусть он попробует этому сочинению примерить парик Лира.

Вот чудак! Чтобы видеть ход вещей на свете,
Не надо глаз. Смотри ушами.

Шекспир. «Король Лир», IV акт. сцена 5

Леесикмяэ, лето 1979 г.

Г. Козинцев

Из рабочих тетрадей.

Письма

К 75-летию со дня рождения Г. М. Козинцева

Имя Григория Михайловича Козинцева, выдающегося советского кинорежиссера, теоретика и педагога, навсегда вошло в историю социалистической культуры. Принадлежа к первому поколению советских киномастеров, он стал — вместе со своими соратниками, образовавшими коллектив единомышленников (знаменитую «Фабрику эксцентрического актера») — одним из зачинателей нового, революционного кинематографа и активно работал в нем до последнего дня своей жизни.

В 20—40-е годы Г. Козинцев ставил фильмы вместе с режиссером Леонидом Захаровичем Траубергом. Их замечательное содружество, счастливо обогащенное творческим и человеческим единением с оператором Андреем Николаевичем Москвиным, дало нашему экрану картины, сохранившие свое художественное значение по сей день — «Шинель», «С. В. Д.», «Новый Вавилон», «Одна», классическую трилогию о Максиме. Последние работы Г. Козинцева — «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир» — шли и идут с постоянным успехом и на наших, и на зарубежных экранах.

Г. Козинцев был крупным, оригинальным кинописателем. В своих книгах — «Наш современник Шекспир», «Глубокий экран», «Пространство трагедии» — он дал своеобразный сплав историко-теоретического исследования, искусствоведческого анализа и размышлений о своем художественном опыте, о творческих исканиях.

Мы публикуем в этом номере фрагменты из «Рабочих тетрадей» режиссера — записи о Сергее Михайловиче Эйзенштейне, письма Г. Козинцева и воспоминания о нем Виктора Шкловского, Леонида Трауберга и Юрия Клепикова.

Размышляя о личности и творчестве С. Эйзенштейна, Г. Козинцев раскрывает и свои идейно-эстетические принципы и критерии. Таково, как известно, общее свойство аналитической и мемуарной литературы, принадлежащей перу художника, — достаточно вспомнить статью Толстого о Шекспире, высказывания Чехова и Горького о Толстом, Шоу — об Ибсене. Поэтому субъективные моменты в оценках Г. Козинцева, которые читатель, несомненно, отметит и верно воспримет, глубоко содержательны в плане автобиографическом. Публикуемые полудневниковые записи и наброски статьи — первостепенной важности материал к творческим биографиям и автора «Ивана Грозного», и автора «Гамлета».

Публикация подготовлена В. Козинцевой и В. Бутовским. Сокращения и примечания принадлежат составителям.

От составителей

Новая публикация материалов из рабочих тетрадей Григория Михайловича Козинцева, подготовленная составителями собрания его сочинений, посвящена С. М. Эйзенштейну.

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном Козинцев дружил с юношеских лет. В одном из своих писем к Эйзенштейну он написал: «Человеку... все же трудно жить без друзей. А в этой категории Вы у меня один...» Еще более характерно письмо от 13 марта 1937 года, которое хочется привести почти целиком.

«Дорогой Сергей Михайлович!

До меня дошли очень тревожные слухи о Вашей работе. Если это правда и если в любом, хотя бы в самом крохотном деле я смогу быть Вам полезным, я очень прошу Вас всячески располагать мною. Готов в любой день бросить работу и приехать к Вам в Москву, если я смогу Вам хоть чем-нибудь пригодиться.

Простите меня за глупую сентиментальность, но я Вас горячо и по-настоящему люблю и убежден, что Вы можете и должны делать картины, перед которыми все то, что мы делаем, покажется ученическими работами. Очень прошу Вас считать мою дружбу к Вам не «кинематографической» и отнестись к моему письму не как к попытке пошлых утешений, а как к просьбе отнестись ко мне как к настоящему товарищу, готовому изо всех сил помочь Вам. Не скрою от Вас, что в тяжелом положении, в котором я могу очутиться каждую минуту, первый человек, к которому я обращаюсь, будете Вы.

Не отнеситесь плохо к этому письму, если что я не так написал. Много легче писать веселые письма о книжках и Lemaitre.

Крепко жму руку.

Г. Козинцев».

В духовной жизни Козинцева Эйзенштейн занимал совершенно особое место, которое определялось и преклонением перед его могучим интеллектом, и общностью их отношения ко многим явлениям жизни и искусства, и открытыми спорами в тех случаях, когда их взгляды не совпадали. Но до конца своих дней Козинцев сохранил чувство живого общения с постоянно присутствующим в его мыслях другом. Это особенно хорошо видно из тех записей, в которых Козинцев переходит на прямое обращение к Эйзенштейну.

Несмотря на то, что Григорий Михайлович посвятил Эйзенштейну главу в «Глубоком экране» и многие страницы в «Пространстве трагедии», писал о нем статьи, неоднократно обращался к его личности и творчеству в своих выступлениях, он собирался написать еще и отдельную работу об Эйзенштейне.

В архиве Козинцева находится папка с надписью «Эйзенштейн», в которой собраны подготовительные материалы к этой работе, включающие в себя как новые заметки, тезисы и пространные записи, так и фрагменты текстов, частично вошедшие в некоторые статьи, но не использованные в книгах.

Записи, включенные в публикацию, даны в хронологическом порядке. Они охватывают период с конца 1948 по апрель 1973 года.

В. Козинцева, Я. Бутовский

О С. М. Эйзенштейне¹

Какая совершенная литература «Былое и думы». И как определяет это искусство название — подлинно пережитое и мысли об этом пережитом, следовательно, и обобщенное. Говорят, что Герцен стилизовал даже приводимые письма.

Так начинал работать Эйзенштейн. «Стачка», «Броненосец «Потемкин».

Без фабулы, без выдуманных героев. Это вторгалось в художественную картину документальное искусство, хроника. Отражение подлинных событий. Это все тоже «былое» и тоже «думы».

Говоря о художнике, мы, естественно, говорим о его искусстве. Произведениях, которые он создал. А вещи искусства не создаются в безвоздушном пространстве.

Время, отраженное искусством. Остановленное в искусстве. И — если произведения подлинные — побеждающие время.

Не кинематограф, а эпоха получила такую фигуру художника Возрождения, как Леонардо.

«Все так и было» — вступление к «Октябрю». Не думаю, чтобы именно так. И дело было не во внешности улиц.

Но что так и было — самосознание революции, взлет творческих сил народа. Народный идеал. Расправа с религией, шершавый язык плаката. Ода революции.

¹ Печатается с сокращениями. Купюры обозначены (...). — *Ред.*

Беспредельность возможностей. Чего только не может кино! Религия кино: Маяковский, Вертов, Кулешов.

Сближение материков, опрокидывание времени и пространства.

Наука. Молодой задор. Антиакадемизм. Веселое имя Эйзенштейна.

От него хотели «игрового кино». Систему Станиславского. Еще бы овладеть системой и все в порядке. А потом «укрепить» драматургию.

Что это такое: драматургия? Актеры? Чехов «не умел писать пьес». Станиславский «убивал актеров». Мейерхольд убил. Кого? Ильинского, Бабанову, Гарина...

Вперед! Не останавливаться на достигнутом. Еще вперед!

Развлекать? Нет, потрясать. Глаголом жечь сердца людей.

Отношение к искусству? Нет, к жизни. Набат — колокол во дни торжеств и бед народных!..

Грозный гул эпохи, время потрясений и мировых катастроф.

Трагедия «Бежина луга».

Оперность? Псков в огне и пожарищах и люди в железных шлемах, уничтожающие народ.

«Иван Грозный» во дни торжеств и бед народных...

Восхищаться фильмами? Перечислять, чего им не хватало?

Видеть то, что больше каждого из фильмов, как бы он ни был прекрасен.

Металл времен, глагол времен.

«...Я хочу вспомнить, чем был он сам — Дэвид Уарк Гриффит — для нас, молодых кинематографистов поколения двадцатых годов. Скажем просто и без «биньяков»: — Откровением» («Диккенс, Гриффит и мы», стр. 45).

Эйзен брал урок монтажа, мы — актеров.

«Он чувствует оттенки, ощущает при рукопожатии каждый отдельный палец, наблюдает переходы в улыбке» (стр. 50).

Ср. со свойствами зрения Эйзенштейна, он снимает крупный план, но видит только общий. Самый крупный план человека у него снят за километр от характера.

«...Важно было, как Гриффит именно здесь впервые монтажно использовал крупный план.

Для тех дней было смелостью показать в сцене, когда Энни Ли ждет возвращения своего мужа, одно ее лицо, снятое крупно» (стр. 63).

Функция крупного плана иная — тонкость игры.

Спор идет о роли крупного плана; безличный элемент монтажа — иероглиф, или секунда внутренней жизни.

«Мы говорим: предмет или лицо снято «крупным планом», то есть крупно.

Американец говорит: близко (дословное значение термина close-up).

У американца термин связан с видением.

У нас — с оценкой видимого» (стр. 73—74).

Совсем не верно. Смотри крупные планы у Эйзена.

«...Рельефно выступает главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии — не только и не столько показывать и представлять, сколько значить, означать, обозначать» (стр. 74).

Многозначительно, но не правильно. Крупный план — заглянуть вглубь!

И как всякий художник — он более всего ненавидел стилизацию себя под «автора своих произведений».

Он никогда не говорил пышно и красиво. Ирония спасала его от малейшей возможности фальши (Чехов о насвистывании и шутке, Пушкин о своих стихах).

А ему часто приходилось шутить — потому что часто было тяжело.

Начало и конец Эйзенштейна. Автор непоставленных постановок.

Ему казалось, что он был силен в анализе, а он был силен страстью.

Шуточный новогодний
снимок.

Г. М. Козинцев,
С. М. Эйзенштейн,

Ф. М. Эрмлер.

31 декабря.

1935 г. (предположительно)



Вероятно, самое великое было в нем бессознательное чувство гигантских подземных толчков жизни — движение огромных масс.

Он создал в наш век трагедию.

Один из людей, наиболее одаренных чувством юмора, он не был способен создать хотя бы комический штрих в каком-либо из своих произведений.

Он был грандиозен, когда принимал участие в манифестациях, и был бессилён — когда касалось уставов.

Был ли он человечен? Нет. Он был против человечности. Но не забудем, что «человечностью» тогда считалась голливудская мелодрама.

Он был грандиозно способен к выражению общего и бессилён к частному.

Он мог холодно изучать мертвое лицо. Я помню его взгляд.

Он рассказывал о «проверке нервов».

Он был — художник. Менее всего он недооценивал себя. Порядок его архива.

Он искал средств выражения искусства. Он жаждал трагического, поэтического. Он искал метафор и гипербола.

Его искусству была чужда проза. Ни «Повести Белкина», ни рассказы Чехова не вдохновляли его.

У Эйзена канал мог жить только с Тамерланом.

Это не в осуждение. Таков он был.

Мы были иными.

Вся эта эстетика «сжатий», «патетических обобщений» привела к тому, что можно было показать только кульминации. Час восстания, а не годы революции.

Превратили в хрестоматийную цитату слова о «наведении хрестоматийного глянца». Гений: образец, все гармония. Учитесь! Овладевайте.

Гений — не статика найденных пропорций и отношений, а тайна неостановимого движения — секрет превращений, отмираний и оживлений. Закон жизни, а не способ хранения.

Массовочная картина — сейчас анти-«Потемкин».

Историзм — видеть прошлое в своем времени, понимать тайну его оживления в других временах.

Диалектика «Бежина луга», «Ивана Грозного».

Положительный герой. Хороший артист, правдиво играющий положительную роль, человек, живущий в жизни.

Он сам был — положительный герой, не

только Вакулинчук, и уж не Иван Грозный.

— С днем рождения, дорогой друг. Как Вы молодо выглядите. Да, мы с Вами еще не доругались. Я так много взял от Вашей ругани. Но и Вам хочу сказать...

Февраль 1958.

Эйзенштейн. Эпиграф: «...когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором... пока он жив, дурные вкусы в литературе, всякое пошлячество... будут далеко и глубоко в тени. Только один его нравственный авторитет способен держать на известной высоте так называемые литературные настроения и течения» (А. П. Чехов).

Полет линии его почерка. Его подпись. Он торопился.

Он начал делать карьеру — как только умер.

Гоголь писал о Пушкине: «В нем, как будто в лексиконе, заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство». Это формализм, что ли?

Вот это и сделал Эйзенштейн не только с кинематографом, но и вообще с революционным искусством. Он показал все его пространство. Он заменил характер бунтующими толпами, а фабулу — историей.

Эйзенштейн был в каждом хорошем произведении советской кинематографии. Его стратегией двигалась каппелевская атака и грохотала Дума в «Возвращении Максима». Его признал бы, вероятно, своим учителем — с охотой — и каждый прогрессивный итальянский режиссер.

Эйзенштейн переменял понятие о кинематографии — ее пространстве, изменил и самое понятие «режиссура».

Дело не в том, что он сам был образованным человеком, но что его образование помогло — чему, большей интеллигентности?

— Нет — высоте полета.

Пора совершенной уверенности в «способе изготовления».

Она наступила у Эйзена после «Потемкина» (монтаж и типаж; пафос, патетика).

У Васильевых — после «Чапаева».

Несущийся во тьме спутник...

Поздно вечером, один в своей странной квартире со скелетом ребенка и фотографией Джойса — он рассматривал мучения св. Себастьяна и угловатые, вытянутые к небу фигуры Греко.

«Что такое истина? Что такое жизнь? Как часто предлагаются такие вопросы, и как часто делаются на них ответы! Вся жизнь человеческая есть не что иное, как подобные вопросы, стремящиеся к разрешению» (Белинский. «Герой нашего времени»).

Эйзену не угрожает замалчивание. Слишком громко, сильно, в неостановимом, строгом ритме бьют, стучат коленчатые валы — полным вперед! — идет через все границы броненосец.

Его не могли остановить цензоры...

Теперь по телу Гулливера ползают лилипуты. Они рассматривают в стеклышки — видят пуговицу, петлю...

Его особенно — пытаются сделать обыденным.

Секрет давно известен: паштет из рябчика и лошади — берется половина рябчика и половина лошади и стирается вместе.

Его общие высказывания — общие места в его искусстве (они тоже есть: актеры, драматургия, историческая бутафория) перемешивают в пропорции девять десятых «высказываний», одна десятая его искусства.

Про все вспомнили, но одно, увы, забыли — кольцо, кольцо, кольцо².

Он был художником двадцатых годов. И он умел «загибать».

² Эйзенштейн рассказывал Козинцеву, как на банкете ВОКСа он искал кольцо от цирковой лонжи, ввинченной в пол для спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Рассказ приведен в книге Козинцева «Пространство трагедии» (М, «Искусство», 1973, стр. 171).

К «Эйзенштейну». «Его сказки, его длинные речи в сражениях, самые ошибки его стократно драгоценнее для стихотворства, нежели измеренные шаги писателя, никогда не падающего единственно потому, что он никогда не имеет силы возвыситься» (М. Н. Муравьев — о Гомере).

Бывают люди, которые, почти ничего не зная, считают, что все знают, а бывают — знающие поразительно много, но считающие, что ничего не знают.

Эйзенштейн хотел узнавать все новое и новое.

Он не составлял карты на всем известную лужу, но отправлялся в путешествия — открывать материки и моря.

Его интерес к кинематографии был частичный.

Его интересовали процессы творчества и процессы восприятия.

Он хотел знать, а не предполагать.

Искусство необходимость, а не профессия. «Если можешь не быть актером, то не смей им быть» (Певцов). Эйзенштейн никогда не служил и никогда не был служащим.

Любовь к своему искусству. Религия монтажа.

Ощущение возможностей кино. Вечная неудовлетворенность. Это еще не то. Что же «то»? Отсюда наука.

Он сравнивал строй патетической композиции с системой ракетных взрывов. Таким же ходом неслась его мысль (...) Мысль вызывает мысли.

Новый вид творчества — более родственный бою быков или месте в Шартрском соборе, нежели спектаклю или фильму — должен был образоваться в научном осознании структуры бессознательного.

Обратить внимание: статьи писались каким-то особым набором. Может быть, «лесенка»? Нет, это — даже технически — монтажные листы. Может быть, даже №№ кадров и склейка.

— Сергей Михайлович, Вы же ничего не знаете! Самое интересное только началось. Стереоскоп. Широкий экран.

В молодые годы мне никогда не приходило в голову сохранять переписку. Если бы кто-нибудь, увидев, как я выбрасываю в корзину очередные письма Эйзенштейна или Пудовкина, сказал мне: архив нужно беречь, — я бы, вероятно, не сразу понял, о чем идет речь.

Теперь это мне стало понятнее. Хорошо, что сохранились книги с надписями Сергея Михайловича: у нас был обычай — обмениваться подарками с особыми надписями. Я как-то отослал ему монографию о японских карикатурах (она ему очень понравилась) и, кажется, написал: «Любовь сильнее жадности». В ответ пришел альбом старинных фотографий Дэвида Хилла. «Любовь — высшая форма жадности: отказываясь от Дэвида во имя друга моего Григория, я чувствую себя обогащенным». Последняя надпись на «Миниатюрах Фукэ» была невеселой: «Кремлевская больница. Дорогому Григорию Михайловичу в надежде, что в его сердце еще теплится искорка доброго отношения ко мне. От всего инфарктного сердца. С. Эйзенштейн».

...После него началось слово инфаркт.

Если посмотреть на список фильмов Эйзенштейна, то поражают интервалы между работами:

- 1924 — «Стачка»
- 1925 — «Броненосец «Потемкин»
- 1927 — «Октябрь»
- 1929 — «Старое и новое»
- 1930 — начало «Да здравствует Мексика!»
- 1935 — начало съемок «Бежина луга»
- 1938 — «Александр Невский»
- 1945 — выход «Ивана Грозного» (первая серия).

В собрании его сочинений статья об ошибках «Бежина луга» не перепечатана. Напрасно. Нужно перечитать и такую статью: в ней время.

Потрясти, но уже не образом, а понятием. Теперь запутали понимание «интеллектуальное кино», это, что ли говоря, очень умное.

У Эйзенштейна дело обстояло проще: потрясать понятием. Фильм на стыке игрового и документального.

Горький писал: Есенин был «не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии...»

Такие, как Эйзенштейн, рождаются раз в столетие. И необходимо еще добавить: орган, созданный природой исключительно для особенного вида искусства. Казалось бы, и назвать искусство нетрудно: кому же в мире не известно, что Эйзенштейн был кинорежиссером?.. Мне бы хотелось ответить на этот вопрос несколько дальше...

Отношения учителя и учеников. Был ли Эйзенштейн учителем? Он учил Александрова, потом во ВГИКе Фрида, Столпера и др.

Мои воспоминания о картине (...). Сразу же после изучения «золотого сечения» и уроков у Кабуки — махровый бесформенный натурализм Ханжонкова и Дранкова.

И он учил все мировое искусство.

Эйзен (разумеется, не лично) недолюбливал Чаплина: тот был поперек его теории.

Вышла 2-я серия «Ивана Грозного». Что произошло за это время? Нелепее стала форма (фильм-опера) и куда лепее содержание.

В «Потемкине» его тряс гнев. А здесь ужас. И не может быть, чтобы это он сделал сознательно, с желанием. Думаю, напротив.

Но сам материал вовсе не считался с его намерениями.

Есть там сцена Ивана и Филиппа. Это действительно конфликт. Но не двух друзей, а двух шлейфов и мантий. (...) Но сквозь все это — делая все это таким же несущественным, как игра Вакулинчука в «Потемкине», — появилась на экране русская история. И такая сила выражения этой истории, что все стало важным, значительным, сильным.

Вот эта сила и, может быть, главное в искусстве.

И возникает она именно в выражении

всесвязующей мысли (в «Потемкине» — мощь коллектива, в «Иване Грозном» — исторический процесс). Только все связующая мысль, а не картинки жизни.

2-я серия. Голос Левитана.

Два дьяка (тощий и толстый. «Мексиканец»).

Странность: поначалу шарахаешься от этого текста, переглядов — потом привыкаешь. Триумфы смерти из Мексики. (Похороны казненных бояр.)

Халдеи с гримами китайского театра.

Гнетущий образ жизни царя за толщей каменных стен.

Структура экстаза и пафоса... Не являются ли понятия чересчур общими? Ведь каждая эпоха дает им свой смысл, особенное жизненное содержание.

Герой «По ком звонит колокол» вспоминал чувство, испытанное им в революционной войне: «...там ты испытывал чувство, которого ждал и не испытал в день первого причастия. Это было чувство долга, принятое на себя перед всеми угнетенными мира, чувство, о котором так же неловко и трудно говорить, как о религиозном экстазе, и вместе с тем такое подлинное, как то, которое испытываешь, когда слушаешь Баха...»

Эта цитата, несмотря на «первое причастие», «религиозный экстаз» и музыку Баха, не могла бы войти в примеры «Неравнодушной природы»: Эйзенштейна не интересовали чувства, о которых «неловко и трудно говорить».

У Мери Ситон³ фрейдистский метод как-то незаметно переходит в кухонные пересуды кумушек, в сплетни — их не читаешь, а как бы вынужден подслушивать, — делается противно.

Новый жанр — фрейдистская мелодрама для детей младшего возраста, потому что кто же из взрослых, знавших этого человека, поверит в нее?

Сука!

³ M. Siton. Sergey M. Eisenstein. London. 1951.

...Преображение совершил прежде всего свет. Андрей Москвин показал исступленный морок церкви, злую косность изуверства — в тьме и духоте низких горниц, где по стенам гуляют тени и, чадая, мигают лампы; он показал образы государственной истории в величественных пространствах собора с нитями света, проникающими сквозь узкое окно. Трудно назвать все это кадрами, это скорее какие-то подавляющие своей силой огромные, движущиеся фрески, в которых оживает эпоха «боярского заговора».

Велико разнообразие съемочных точек картин Эйзенштейна. Бесконечно далеко ушла зрительная культура от понятий «общего», «среднего», «крупного плана».

Очень редко два соседних кадра сняты с одного ракурса. Глаз автора заглядывает сверху, снизу, сбоку, вплотную, издалека.

Глаз изощрен, точен, непрерывно взыскателен. (...)

И так хорош архаичный пейзаж «Александра Невского». И так же не архаичен Черкасов.

Стоит рыцарям опустить забрала, как кадр начинает убеждать. Он мог бы потрясюще сделать картину о железной маске.

У типажей искали носы, животы, бородавки — никогда не искали глаза!

Почему святой Себастьян Греко не годится для убийства татар? Чем вызвана точка объектива 25 у Греко?

Бывает у различных мастеров такой период: в одних видах творчества уже выжимаются бывшие до сих пор скрытыми мощности, а другие — плетутся черепашьим шагом прошлого. Тогда важен для такого, живущего старым, искусства приход художника, живущего другими, находящимися в движении, развитии новых поисков искусствами.

Станиславский и Немирович-Данченко, так же как во Франции Антуан и Жемье, принесли в театр понимание потолка, уже найденного литературой. Их театр был вровень литературе.

Мейерхольд пришел с искусом живописи, поэзии.

Эйзенштейн имел за душой все «измы» современных искусств: живописи, театра, литературы — от ЛЕФа до Джойса.

В невежественной «киношке» он задумался над «золотым сечением», пралогическим мышлением и религиозными символами. Он втащил в монтажную библиотеки, картинные галереи и физиологические лаборатории.

Но так же, как художники Возрождения жили не только античностью, но и народным творчеством, Эйзенштейн знал толк в «киношке». Его сила была в том, что он и отрицал ее, и нежно любил «серую тень» и потасовки усатых Мак Сеннета. Он увлекался не только Фрейдом, но и клоунами. И здесь не было никакого надрыва, сложной внутренней связи и так далее, как об этом пишет Магиса Ситон. Он просто любил веселое, яркое народное искусство.

В Одессе открыли памятник матросам «Потемкина»: фигуры, встающие в рост из-под брезента. Это одновременно памятник Эйзенштейну: брезент придумал он, никогда на флоте не казнили под брезентом.

Горький писал Тынянову: «Грибоедов будет теперь таким, как Вы его создали».

Иван Грозный не стал таким, каким его изобразил Сергей Махайлович.

Эйзенштейн рассказал мне, как после просмотра «Александра Невского» к нему подошел Н: «Вам интересно узнать мое мнение о картине?»

— Нет, — ответил Сергей Михайлович, — неинтересно.

Он рассказал мне этот случай, страшно собой довольный.

«Почему меня должно интересовать его мнение?» — повторял он, смеясь.

От рисунка-линии к человеку. Черкасов — саксаул. «А Хмелева Вы так гнули?» — «Гнул, царь, еще как гнул».

Ложно величаявая школа. (...)

Тема: власть художника над материалом и власть материала над художником. Художест-

венная правда и исторический момент воздействия материала.

Шутки с историей. «Великолепная» жестокость оказалась менее страшной перечня академика Веселовского.

Реабилитация Ивана Грозного? «...наставлять историков на путь истины... взялись литераторы, драматурги, театральные критики и кинорежиссеры» (С. Б. Веселовский. «Исследования по истории опричнины». М., 1963, стр. 37).

Господи, если бы кто-нибудь описал алматинскую студию в год, когда там снимался «Иван Грозный»!..

Вахтер спросил пропуска у меня и Сергея Михайловича, тот попытался пройти первым.

— Как фамилия? — буркнул вахтер.

— Эйзенштейн.

— Много вас тут, эйзенштейнов.

Сергей Михайлович потом с восторгом не раз повторял это. Каждый день во время жизни в Алма-Ате мы ходили с ним, как на службу, в единственный книжный магазин.

Зачем?

Кроме учебников и книг на казахском языке, там ничего не было.

И темный ужас перед небесным возмездием. И неистовое, шутовское кощунство. Кликушество и скоморошество.

Иконы и фрески — среди них нет тех, где в религиозный сюжет вкладывались представления о достоинстве и благородстве человека. Нет светлой лиричности Рублева.

Апокалипсический ангел, попирающий вселенную.

Склад восприятия мира. Темперамент Эйзенштейна.

Его мысли об образе человека, об актерской игре — направление эксперимента — видны в самом начале 3-й серии «Ивана Грозного». Сцена, где Курбский пишет летопись, диктует злобные слова об Иване, но слова одни, а в сознании иное. Суть сцены — внутренний разлад, противоречие, трагический душевный конфликт изменника — сразу же, как обычно,

выражен в пластической метафоре. Вот начало:

Серым камнем тяжелые своды друг в друга врезаются.

Как смертельные враги в каменном объятии навек замерли.

И дальше определения состояния Курбского (ремарки): ...шепотом голос доносится... внезапно разъяряется... говорит задумчиво... Зубами скрежещет... Простонал... Хриплым свистом грудь надрывает... Заревел в отчаянии... кричит неистово... вопит... Добавляет шепотом...

В плечи узкие Амброджио вцепляется.

Дыханием огненным в итальянца дышит... Говорит с отчаянием... Говорит восторженно... И с размаху на ложе широкое князь бросается... Неподвижен Курбский лежит...

Как стрела из лука, князь взвивается,
На Амброджио кидается...
Обнявши Амброджио,
как клинок стальной,
весь спружиненный,
выжидательно стоит.

Князя передернуло... Словно зверь на вошедшего боярина кидается... кричит... кричит...

Подлетел к Амброджио.

Прокричал...

И все это в пределах одной короткой сцены. Ремарки эти почти через каждую фразу. И зная точность видения Эйзенштейна, можно предполагать: так бы он и снял. Но снимал бы по кадрам, вовсе не интересуясь, как актеру переходить от состояния к состоянию. И как ему наполнить каждый из этих, вероятно, коротких кусков.

Тут ключ к пониманию его замыслов Монтажа Состояний, выражения образа именно этим монтажом крайностей. Здесь был бы уместен Джовани ди Грассо (см. у Бабеля), но, увы, что получилось бы на экране от «исступления благородной страсти»?

Сцену учреждения опричнины сопровождает метафора:

Ангел гневный —
апокалипсический —
над ними:
вселенную ногами попирает.

А образ сцены:

По одну сторону — бояре в золоте.
По другую — черной стаей — опричники.

Вот весь Эйзенштейн:

И сквозь желчные черты
пожелтевшего лица царского
ужас вдруг проступает —
детский, ребячий,
младенческий...

Эйзенштейн говорит о музыке: «Я в ней мало понимаю. Поэтому вынужден работать с Прокофьевым, а то куда как хорошо было бы пригласить Крюкова».

Без барабана, мистификации, эпатирования — ему было скучно.

«Потемкин» получился сразу, с маху, громадой чуда. Рассуждать он начал позже. И одновременно «делать маленькие антре».

Тут взялась за дело Мери Ситон. Любовь к цирку (перчатка — вымя Харпо висела у него на стене, где-то между Пиранези и Шарaku) приняла рассироленные формы Пьеро конца века. Тут тебе и Фрейд, и тоскующий Пьеро, и пр.

А он просто любил цирк. Это было увлечение народной буффонадой, а не какой-то надрыв.

У Маяковского — скандал (на смерть Есенина).

У Эйзена — пародийно научная (всерьез!) интонация.

Он в восторге написал целую статью о том, как в Сорбонне он сказал «потерявшая девственность» на аргю.

Веселый огонек двадцатых годов.

История с плакатом.

Он сравнивает себя с Гаврошем.

(...)

Пластика была его излюбленным средством. Прежде всего он «видел». Ни сложность психологии, ни тонкость речи не увлекали его.

Хочется привести пример, возможно, анекдотический, но чем-то характерный. Мы оба много лет интересовались историей мима Дебюро. У нас стояли на полках книги, посвященные ему, мы немало говорили об этом печальном комике. В Москву привезли фильм Карне «Дети райка». Героем был Дебюро. Узнав, что я уже видел фильм, Эйзенштейн позвонил мне и сразу же возмущенно начал:

«Слушайте, неужели это правда, что они одели его в шелковую блузу? Как можно так не понимать образ!»

Конечно, речь шла не о мелочи: для облика народного актера холщовый балахон — существен.

Шелковая блуза превращала плебейского комика в декадентского Пьеро конца века. И, конечно, вопрос о костюме лишь начинал беседу. Однако он был — первым.

Образ возникал в его сознании внешним обликом, линией движения, формой костюма, характером грима.

«Голизна» «Стачки» и роскошь «Грозного».

Эмоциональность он отдал Прокофьеву. Актеры говорили как бы титрами. В немом кино титры он любил набирать курсивом. Курсив интонации. Мне кажется, что, озвученные, эти фильмы должны были быть лучше. Речи Черкасова. Иные находят в Бирман — Кабуки; для меня это пыженье, пустота вытаращенных глаз. Опера без пения.

Роль Телешовой? Можно ли наполнить «теплотой» позы? Пустые глаза. Может быть, это и не важно. Зато — пластика! Эмоциональность по плану сборки машины. Тот же монтаж аттракционов. «Залп под зрительным залом». Диалог двух шлейфов.

Чувство истории? От него ли это, или это сам материал все же сыграл с ним шутку?

Я пишу обо всем этом, потому что не берусь обсуждать историческую верность фигуры Малюты или необходимость включения в фильм еще одного сражения.

Очень похожий Никандров не создал образ Ленина. Это смог сделать совсем не похожий Щукин.

Машина была без мотора.

Начались ассоциации. Игрушки. Пасхальные яйца. Ударница. Посуда. Павлин. Люстра.

Антонов-Овсеенко поднял руки, как Робеспьер.

Завертелись зонтики офицерских любовниц, как зонтики июльской революции.

Были зонтики.

Познание начинается не только со сходства, но и с различия.

Кладбище аналогий:

Грифит — Диккенс.

Кабуки — звуковое кино.

Смерть Малюты — Портос.

Сон ученого
у Гейне.

Крах «Ферганского канала». Параллельный монтаж.

Марло велик вовсе не изобретением 5-стопного нерифмованного ямба, а утверждением новой идеи, нового героя.

— Смотрите, как все сложно! — слышалась восхищенная скороговорка аукциониста...

Эстетика данной системы.

Кадр — живописный образ, элемент этого образа. Система кадров — монтажная фраза — сборка мыслимых элементов этого образа. (...)

Возможные действия этой клеточки? Первое требование — однозначность. Идеал — статика.

Крайний случай: кричит, бежит, машет руками, дерется.

Спокойствие: подымает брови, смотрит справа налево, смотрит слева направо.

Почему так схватился Эйзенштейн за религиозную живопись?

Внутренняя статуарность. Возможность монтажа застывших состояний.

...Что заключает в себе такой интерес к человеку? Ответ обычен: главное место уделяется актеру. Для режиссера основное — исполнитель. И режиссеры такого направления часто говорят о своей любви к актерам. Мне это не кажется убедительным. Почему режиссеру следует любить именно актеров и холодно относиться, скажем, к оператору и малозаинтересованно к художнику? Нельзя любить по профсоюзному признаку. Вовсе не всех актеров любишь, иных и ненавидишь. Но интерес к человеку, к людям обязателен для художника.

В «Потемкине», однако, черви, копошившиеся крупным планом в мясе, свидетельствовали о куда большей любви режиссера к людям и, значит, ненависти к тем, кто уничтожает

народ, нежели многометражные крупные планы надрывающейся страданиями кинозвезды с заореоленными волосами.

По-разному выражается любовь в жизни и, следовательно, на экране.

Не умел работать с актерами?

Не любил.

Традиции юбилеев. И традиция борьбы с традицией юбилеев. Блок, Цветаева о Пушкине, Маяковский о Есенине.

«И стать достоянием доцентов...»

Веселое имя Эйзена — движение, ход, обновление, неудовлетворенность.

Пушкиноведы, шекспироведы, эйзенштейноведы.

Прокомментированный, перемонтированный, озвученный.

«Художник, отражающий действительность». Да он сам — действительность. «Извилистый путь». Вещи те же. А вот отношение — извилистое.

Не по своей вине он не заканчивал фильмы, обрывал исследования. В дальнейшем я еще буду писать об «Александре Невском» и «Иване Грозном», о силе предчувствия в одних кадрах и странной для художника такого масштаба оперности других. Обо всем этом речь еще впереди.

Но, думая об искусстве Эйзенштейна, мне трудно ограничиться лишь фильмами. «Да здравствует Мексика!» так и не вышла на экран, однако из несмонтированных кадров вышла кинематография целой нации (мексиканская), пластика невыпущенной картины повлияла даже на такого своеобразного художника, как Орсон Уэллс (начало «Отелло»). Вспоминая даже самые лучшие части его фильмов, я не могу сказать: вот его искусство. Мы его еще не видели. Но черты того, к чему он стремился, можно определить.

(...)

Эйзенштейн пригласил снимать павильоны «Ивана Грозного» Москвина. В это время я ставил «Отелло» в Театре драмы имени Пушкина. Андрей Николаевич согласился. У Ме-

ри Ситон я прочитал описание этой истории. Оказалось, что Сергея Михайловича к этому времени оставили друзья, он оказался в одиночестве, скрашенном лишь письмами от Маруси (Magusi Ситон), тетей Пашей (домработницей) и парой американских корреспондентов. Одним из главных ударов была измена Эдуарда Тиссэ. По словам Ситон — с этих пор он перешел в коллектив Александрова.

Это выдумка. Дело обстояло сложнее. Я почти ежедневно встречался в это время с Сергеем Михайловичем, все происходило на моих глазах. Павильонные съемки не удовлетворяли Эйзенштейна. Ему казалось, что Эдуард Казимирович не выражает в этих сценах нужного ему настроения, характера образов. И тогда он предложил снимать Москвину.

Тиссэ и до этого и после снимал фильмы, где были и павильонные съемки: качество фотографии было неизменно высоким. Нет, дело было не в слабости квалификации Тиссэ, но в новом для Эйзенштейна направлении работ. Он пришел к игровой кинематографии, к необходимости выражения человеческих чувств, мыслей.

Фильм стал примером теоретических построений. Жизнь стала «материалом» для «интеллектуального кино». А история искусства — примерами «монтажного метода». Все: Пушкин (и «я не люблю стихи». И, вероятно, не любил), Домье, Эль Греко, Шараку, Джойс — что объединило их?..

В больнице, заглянув за пределы жизни, он захотел писать уже не о «монтажном методе» и «интеллектуальном кино», но о себе. Ухватить память, остановить ушедшие годы. Мемуары начались... крупным планом. И пошли... Шараку, мексиканские пирамиды. И даже учитель закона божьего вспомнился только потому, что «детские воспоминания» оказались полезными для «интеллектуального кино»...

Вы знаете, какая интересная история, ведь за всю жизнь у Вас по-настоящему сыграл — знаете кто?.. Черкасов, Вы думаете?.. Куда там... Ну, что касается Бирман, это Вы сами понимали... Нет, действительно здорово, во

всю мощь, с огромной глубиной чувства сыграли у Вас — и так, как Вам хотелось, — патетически, трагически, — львы. У них, как ни странно, были глаза, по-настоящему наполненные огнем чувств. А были они незрячие, мраморные.

Страшная и сложная судьба художников.

Мейерхольд, уничтоживший все театральное, нарядное, создавший эстетику оголенной сцены, конструкций, вдруг пришел к хрусталику и красному дереву «Ревизора», к изысканной красоте «Дамы с камелиями».

Ну, а Эйзенштейн?..

Недавно я прочел интервью Жана-Люка Годара. У кино два пути, говорит Годар, документальный реализм: Флаэрти, театральный (в высоком смысле): Эйзенштейн.

Очевидно, Годар забыл о «Потемкине». Однако вслед за немым кино пришло звуковое... «Иван Грозный». «Самая красивая историческая картина», — написал о фильме Чаплин. Можно так определить «Потемкина»?

Вечер у Эмиля Фернандеса.

А не придумал ли Сергей Михайлович Мексику так же, как Ивана Грозного, как и колхоз в «Старом и новом» и Павлика Морозова?

Это был его мир.

Его пророчества будущих фильмов (о внутреннем монологе. «Персона», «8 1/2»).

Провиденье черт, некоторых черт современного восприятия жизни (ср. Шостакович, Пикассо). Разорванное сознание. Вещи в театре абсурда (Беккет) и Чаплин.

Есть два рода художников: одни исчерпывают себя в своих работах. Иногда работа у них выходит даже очень хорошая. Но другие как личности выше всего, что успели сделать.

Сколько всего сделал Пушкин — но он сам все же не входит и в самое полное собрание сочинений: сколько еще он мог всего сделать!

Эйзенштейн как личность был куда крупнее даже своих самых сильных картин. (...)

Письма

Д. Д. Шостаковичу

Дорогой Дмитрий Дмитриевич!

Я уже давно собираюсь написать Вам. Писать легче, чем говорить.

Трудно стало говорить хорошее. В особенности, Вам. Вас уже столько хвалили, что лишняя похвала Вам, вероятно, ни к чему. Меня хвалили куда меньше, но и то, когда начинаются лестные слова, смущаюсь и думаю: а что бы он говорил, если бы...

И тем не менее, желание сказать Вам о радости, которую Вы мне доставили музыкой к «Пирогову», не оставляет меня с тех пор, когда я ее впервые услышал.

Очень трудно ставить фильмы. Не только оттого, что это тяжелый физический труд в условиях, не приспособленных для него, но и потому, что постановка — это постепенное разрушение замысла. Я не умею халтурить. Не умею и быть циничным. Как бы я потом ни подшучивал, но в душе я себе судья, и когда кончается работа, понимаешь: не вышло, а обидно, могло бы быть по-другому.

Для меня очень важно, что много лет мы трудимся вместе. И менее всего меня радует то, что Вы пишете хорошую, помогающую фильму музыку. Это важно, но не это главное. Я уже много лет поражаюсь: услышав Вашу музыку, я слышу свой замысел — самое в нем для меня дорогое.

По ряду причин, мне не удалось снять «холеру», как было задумано, но я не только услышал, но и почувствовал образ, именно так, как рисовалось в самых смелых мечтах. Не забыть такого же ощущения от похоронного марша в «Возвращении Максима», от «погрома» в «Выборгской стороне» и множества других сцен.

Есть в каждой сцене не только главное: смысл, характер, эмоциональность, но и множество непередаваемых словами ощущений, аналогий, каких-то смутных воспоминаний, неопределенных мыслей, которые, вероятно, для искусства наиболее важны. Все это я нахожу в Вашей музыке.

Замысел фильма заставляет не спать ночами, пробовать найти форму для воплощения. Процесс постановки — постепенный отказ от всего. Множество людей, не покладая рук, стараются все это (как им кажется, «несущественное») ужать, урезать, превратить в элементарное, испробованное, безопасное. Работа их, обычно, увенчивается успехом. Поймите же, какое счастье все же услышать это в музыке.

Уже много лет я знаю — будет на картине много горя, но будет и радость: сядут оркестранты, дожевывая завтрак, постучит дирижер палочкой по пульту, и произойдет чудо. За возможность участвовать в нем стоит заниматься искусством.

Как же мне еще раз не поблагодарить Вас?

Мы редко видимся последние годы, но я часто и с любовью вспоминаю Вас, и очень мне хочется, чтобы Вам было хорошо.

Г. Козинцев

21.XII.47.

П. М. Аташевой¹

Милая Перочка!

Спасибо за открытку. То-се — все-таки вспомнили. Я вовсе загнанный. Были адские труды летом: жара, ветер и пр. Потом добавилось в павильоне. В общем, все четыре ноги пошли в стороны, и духу осталось совсем мало. Тем не менее фильм² кончается все же не после меня (как я предполагал раньше), а как будто совместно со мною — что уже менее обидно.

На мой личный вкус и взгляд — сочинение это все же получилось; хотя и было множество причин, по которым ровно ничего не должно было выйти. Почему кажется мне, что получилось? Уж очень гениальный роман. И это сразу не соображаешь. А вот когда приходится думать о нем долгие месяцы, то и открывается множество такого, что и не снилось.

Короче говоря, что может быть грандиознее положения: хочет человек другим добра потому, что он сумасшедший. И все, естественно, его пихают, кто как может, и чтобы побольнее.

Г. М. Козинцев



Это я и попробовал воспроизвести своими скромными силами.

И очень доволен.

Недавно собрал триста пятьдесят человек рабочих студий и показал им картину в самом подлом виде, то есть как бы готовую (склеенную подряд), но, по сути дела, совершенно несмонтированную, без музыки и так далес, и результат был самый хороший. Смеются где только возможно и совсем не скучают, хотя все это долго и совсем не обычно.

Потихоньку подбираюсь к тому, чтобы опять взяться за Вильяма³, как только будет чем дышать.

А больше писать не про что.

И чтобы все было хорошо.

Целую.

Г. Козинцев

5.1.57 г.

Если будет какой-нибудь сборник о С. М.⁴, я буду обязательно писать.

Джею Лейде¹

Дорогой Лейда,

пишу без твердой уверенности, что письмо дойдет, так как не знаю, в Лондоне ли Вы, но очень хочется написать.

«Sight and Sound» прислал мне вашу книгу². И вот уже несколько ночей (днями я очень занят) я не могу от нее оторваться. Еще не закончил, но впечатление очень сильное. Для меня это не только книга, но что-то совсем иное. Передо мной как бы проходит пьеса, и неожиданно оказалось, что на сцене — близкие люди и я сам.

...Опять слышится еще ломающийся, странно высокий голос Эйзенштейна, и я вхожу в комнату на Чистых прудах, где на потолке намалеваны концентрические круги, а в углу огромный старый сундук: там лежат эскизы, рисунки, чего только там нет!.. Размахивает руками и бегаёт — вот по этому моему кабинету, откуда я Вам пишу, — Пудовкин. Стоит та же мебель: только книг стало больше.... Совсем молодой Шостакович в просмотром зале «Ленфильма» (уже и зала этого давно нет) играет на разбитом пианино музыку к «Новому Вавилону»...

¹ П. М. Аташева — вдова С. М. Эйзенштейна.

² Имеется в виду фильм Козинцева «Дон Кихот».

³ В это время Козинцев уже готовился к постановке фильма «Гамлет».

⁴ Имеется в виду сборник воспоминаний о С. М. Эйзенштейне.

Неужели все это уже стало историей?.. И как странно и, боюсь, печально чувствовать себя артистом, задержавшимся на сцене, когда большинство труппы уже произнесли свои последние реплики, разгримировались... Очень хочется с Вами поговорить. На бумаге все это не выскажешь. Простите, что пишу не по-английски, думаю, что Вам удастся разобрать. Не собираетесь ли опять к нам, обязательно приезжайте в Ленинград. Госпожа Хоустон³ просила меня рецензировать Вашу книгу, и, не подумав, я согласился. Теперь вижу, что это крайне трудно именно для меня, потому что я — не критик, но «материал». Все же мне обязательно хочется написать. Я думаю, что со временем мне удастся найти какую-то возможность написать, что ли, «заметки на полях», какой-то личный комментарий, но, конечно, это будет совсем не то, что нужно для этого журнала; менее всего я имею право на рецензию этой истории, которая для меня еще не стала историей. Конечно, это не первая книга о нашем кино, и нередко я находил в «историях» и свою фамилию. Однако то было совсем по-иному. Там и рецензию мне было бы написать нетрудно; речь шла о фильмах, фактах, датах. Что-то я находил неточным, что-то нуждалось в поправке. Я мог чувствовать себя — даже по отношению к своим работам, попавшим в эти истории, — в положении наблюдателя, хладнокровного зрителя чего-то, в общем, для меня уже отвлеченного, нежизненного. Вам удалось совсем иное. Заставить меня еще раз пережить все это.

Как Вы живете? Над чем работаете дальше?

Я очень много тружусь, неделю живу (каждый месяц) в Москве из-за ВГИКа. Ученики как будто есть талантливые. Очень много пишу. Готовлю «Гамлета», но хочется до этого поставить современный фильм.

Большой привет Сильвии, я был очень рад с ней познакомиться. И очень хочу Вас видеть.

Крепко жму руку

Григорий Козинцев.

Ленинград. 3.III.1960 г.

¹ Д. Лейда — прогрессивный американский киновед, автор книг и статей о советском кино.

² Книга — G. Leyda Kino. A History of the Russian and Soviet Film. 1960. Озыв на эту книгу был опубликован Г. Н. Козинцевым в «Искусстве кино», 1960, № 12. Затем текст этой рецензии частично использован Козинцевым в предисловии к венгерскому изданию книги — G. Leyda Régé és út. Budapest, 1967.

³ Редактор журнала «Sight and Sound»

Ю. Г. Оксману¹

Ленинград 21.4.64 г.

Дорогой Юлиан Григорьевич!

Только что получил Ваше письмо и очень обрадовался, как всегда радуюсь, когда получаю от Вас весть. Но и очень огорчился. Прежде всего выяснил, что Вы мне писали уже давно. Разумеется, я ничего не получал, а то, естественно, немедленно бы ответил. Огорчило меня и то, что Вас не известили о просмотре «Гамлета». Я видел Виктора Борисовича² в день приезда в Москву, а вечером меня вызвали обратно в Ленинград: нужно было срочно заняться субтитрами для Англии. Я просил в кинематографическом комитете пригласить Вас, если будет просмотр, но, как и всегда, такие просьбы остаются без внимания, если сам не проследишь.

Вы — для меня — именно тот самый зритель, которому мне было бы особенно важно показать «Гамлета». Мнение Ваше для меня чрезвычайно существенно, да и, кроме того, уж очень много самого хорошего связано с памятью о Вас: дни «С. В. Д.», Юрий Николаевич — дружбе с ним и с Вами я многому обязан³.

И просто хочется Вас видеть.

Я ничего не знал о том, что Вы были в больнице. Надеюсь, теперь Вы чувствуете себя хорошо.

Эти два года я много ездил: снимал в Эстонии, Крыму — месяцами жил там и потерял возможность слышать о Вас.

Мне недавно звонил Каверин, говорил об издании книги об Юрии Николаевиче. Как было бы это хорошо. Я попробую записать, что в памяти об его работе на «Ленфильме». Хотелось бы хорошо это сделать, но почему-то оказалось трудным уловить на бумаге какие-то самые важные ощущения времени, куда бо-

лее существенные, нежели факты, отдельные фразы и тому подобное. Что-то было в том времени куда более важное, чем кино, литература. И разве дело в том, что Тынянов написал хорошие сценарии? В нем самом заключалось это самое время. Разве мог бы быть в иное время такой характер, глубина, связи с прошлым и с будущим. Да и сколько он, оказывается, не только написал, а и напроочил. А как все это выразить на бумаге?..

Спасибо Вам большое за память и самые Вам добрые пожелания.

Валентина Георгиевна просит передать Вам сердечный привет.

Ваш Г. Козинцев.

¹ Ю. Г. Оксман — литературовед, критик, сценарист.

² Имеется в виду В. Б. Шкловский.

³ Сценарий фильма «С.В.Д.» написан Ю. Г. Оксманом и Ю. Н. Тыняновым.

С. И. Юткевичу

23.XI.70 г.

Дорогой мой друг,

с тех пор, как мы виделись с тобой, я никак не могу отвязаться от образов твоего будущего фильма, и несмотря на множество дел и забот (я все это время еще монтировал и перезаписывал, исправлял разные мелкие грехи), я вдруг беспричинно улыбаюсь и радуюсь: так мне пришлось по душе то, что ты рассказал¹. Бывает так, что в душе остается некая «идея» или какой-то «образ», а тут почему-то забирает меня ритм и цвет. О последнем ты мне не сказал ни слова. Но уж очень мне понятно все то, что ты задумал, а оно насквозь цветное, бешено цветное.

Что важно? Я уверен в том, что все мы, по сути дела, снимаем и переснимаем в течение всей жизни какой-то один «свой» фильм. Иное дело, что приходится отвлекаться другими работами, что часто ровно ничего не получается, но все равно «свой» фильм снимается: в голове сквозь разные работы, на бумаге, просто в разговоре, но живет, дышит, продолжается какое-то свое, старинное, еще с детства начавшееся движение.

Слава богу, что теперь ты этот фильм несомненно доделаешь до полного и совершенного качества.

А я уже вроде побывал на этой твоей премьере и очень за тебя счастлив.

Обнимаю Люсю и всяческого вам обоим счастья.

К.

¹ Речь идет о замысле фильма «Феерическая комедия» (по пьесам В. Маяковского).

Э. Н. Шенгелая

Дорогой Эльдар!

Недавно я впервые посмотрел «Необыкновенную выставку» и необычайно обрадовался. Картина просто отличная, и очень мне по душе. Бывают такие картины, которые воспринимаешь, как живого человека. До чего же он славный, какой у него естественный дар обаяния.

Прежде всего: полная раскованность — ничего специально обдуманного (семь раз отмеренного), состроенного, никакой художественной окаменелости. Все дышит. Все интересно. Собачья свадьба — сущая прелесть. Собеседник — Ваш фильм — такой живой, легкий на подъем, беззаботный, — провести с ним время радость.

В основе этой простой, начисто лишенной назидательности и претензий на роль воспитателя, моралиста и благодетеля всего человечества истории лежит (в самой глубине) Добро, сострадание, юмор человека не со стороны, а своего в компании действующих лиц.

Естественно, что все, что я пишу, относится и к автору сценария¹.

Что еще?.. Я очень любил Нату и Колю². Поэтому Ваш успех мне особенно приятен.

Я Вам друг.

Григорий Козинцев

Ленинград. 22.III.72 г.

¹ Резо Габриадзе. Сценарий опубликован в «Искусстве кино» (1968, № 7), под названием «Паросский мрамор».

² Родители режиссера Эльдара Шенгелая — актриса Н. Г. Вачнадзе и режиссер Н. М. Шенгелая.

Ю. В. Друниной и А. Я. Каплеру

26.IV.73

Дорогие друзья,
так случилось, что, приехав из ГДР, я застал Ваши милые моей душе книги¹. И читаю (вернее, читаем, Валя норовит отобрать себе), радуюсь, будто общаюсь с Вами по-человечески, а не на фестивальном манер.

Как хорошо, когда появляются книги, стихи, сценарии — и все мы опять становимся людьми; и нет нам дела, как цены на рынке и почему сегодня семечки.

Люсенька — самый любимый друг, и Юля, милая нашему сердцу: ей-богу, мы Вас любим, и мы не самые чужие Вам люди. А дальше я напишу так оригинально, что даже не удобно настолько выделяться такой отличной фразой:

ДАВАЙТЕ ВСТРЕТИМСЯ.

Под этим я не подразумеваю «увидеться».

И еще заказ к Юле. У меня последнее увлечение — Гордон Крэг; в своих мемуарах он пишет, что время было неласковым к «нам, художникам, потому что все же мы, действительно, полупомешанные. Пусть следующие поколения будут хоть немного добрее.

А пока нужно вспомнить мелодию «Старая корова и ее хозяйин».

Тут я вынужден привести прозаический подстрочник этого глубоко проникновенного сочинения:

«Был человек, и у него была старая корова.

Но ее нечем было кормить. Тогда он взял свою скрипку и сыграл ей эту мелодию: «Теперь не то время, когда растет трава; пойми это, добрая корова, пойми».

Иду дальше читать Юлины стихи, а то Валя уже давно держит у себя книгу.

Пробую перечитывать Люсины главы, где речь идет о наших веселых днях и трава росла; я ведь читал некоторые раньше — и хорошо на душе, и печально. Только «светлого» в ней, печали, что-то мало.

Я очень много тружусь: растут разные записи и разработки. Сам еще не знаю, что с этим делать?

Новая книга² уже набрана. (...) настолько доброе отношение, что боюсь проснуться.

Обнимаем Вас обоих,
ждем в Ленинграде.
Г.

¹ Книга стихов Юлии Друниной «Не бывает любви несчастливой» и книга А. Каплера «Долги наши».

² «Пространство трагедии». Козинцев видел ее только в корректуре.

А. В. Романову¹

Я прочитал в «Советском экране» (№ 6, статья «По заявкам зрителей»), что в 1971 году намечен к повторному показу фильм «Белинский». Уверен, что никаких заявок зрителей — в этом случае — не было. Фильм зрители не смотрели с 1953 г. и не станут смотреть сегодня. В свое время т. н. Большой Художественный совет, потом распущенный, обесмыслил сценарий Юрия Германа и мою постановку требованиями бесконечных переделок. Чтобы спасти затраченные средства, мы вынуждены были много раз переснимать, доснимать, перемонтировать; в итоге — на экране остались схемы, произносящие цитаты из своих сочинений. К сожалению, история этой постановки была тогда не единственной. Вспоминать обо всем этом нет нужды. Но еще меньше пользы от повторного выпуска таких картин. Показывать теперь «Белинского» — в кино или телевидении — нецелесообразно, и я обращаюсь к Вам с просьбой отменить повторный выпуск этого фильма.

С глубоким уважением
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии
Г. Козинцев

19 марта 1971 г.

¹ А. В. Романов — в те годы Председатель Комитета по делам кинематографии при Совете Министров СССР.

Публикацию писем подготовила
В. Г. Козинцева

Из мыслей о Г. М. Козинцеве

Виктор Шкловский

О том, как родился новый эпос

И сейчас помню последнюю сцену эксцентрического спектакля «Фэксов» по «Женитьбе» Гоголя. Молодая женщина стоит перед окном. Вечер. Она глядит вниз.

Мы забыли, говоря о «Женитьбе» Гоголя, что, когда Подколесни выпрыгнул в окно, то женщина, с которой его хотели обвенчать, в результате побега жениха попала в трагическое положение. Мы забыли этот спектакль. Но в нем Подколесни медленно влюблялся в Агафью Тихоновну и как бы оживал.

Когда-то я спросил у Паустовского — он много и легко писал: «Что ты чувствуешь, когдаходишь в комнату и видишь письменный стол?» Он коротко ответил: «Панику».

Писать всегда трудно, и изменять линию жизни трудно. И понять, что в ней меняется, очень трудно.

«Фэксы» — Козинцев, Трауберг, Герасимов, который первым пришел на объявление о наборе на «Фабрику эксцентрического актера», Костричкин, Магарилл, Жеймо, Соболевский, позже оператор Андрей Москвин — все они были очень молоды и начинали с эксцентрики, пародии, стилизации, не думая об эпосе.

Борис Пастернак сказал:

Не верят, верят, жгут огни,
А между тем родился эпос.

Это воспоминание о времени действия «Илиады».

«Фэксы» начинали радостно. Жили тогда с радостным чувством перемены, с желанием ускорить эту перемену.

Гоголь, Пушкин оставались на своих местах. Но они становились как будто четче и ближе. И Гоголь, памятник которому стоял на Арбате, печальный Гоголь — теперь он

стоит во дворе дома, в котором писатель умер, — Гоголь, тогда казалось, улыбается.

Молодые люди вспомнили любовь к цирку, к театру, к зрелищу. Они отнеслись к событиям пьесы, как к фактам собственной жизни.

Все хотели согреть, разбить яйцо искусства, помочь новому искусству вырваться, полететь или запеть.

Это было время Эйзенштейна, очень молодого, очень знающего инженера, который изучал иероглифы. Это было время, когда казалось, что для искусства необходимо все — и знание иероглифов, и инженерное знание, и балаган, и веселость. Но и раньше не случайно в «Ревизоре» Бобчинский падал с дверью в комнату Хлестакова: старый человек подслушивал, и этот способ появления на сцене не портил великую комедию, он как бы делал в ней пометки красным карандашом.

Конечно, будущее время всегда лучше сегодняшнего момента, потому что «сейчас» нет — оно проходит.

Будущее освещает «сейчас».

Так думал Григорий Михайлович Козинцев. Он знал, что будущее проясняет смех комедии и боль трагедии. Оно по-детски огненно, весело, обрадовано тем, что мир существует.

Искусство революции — искусство обрадованное, это искусство глубокого понимания, сочувствия.

«Фэксы» и Эйзенштейн родились рядом, и так и должно быть. В мире даже тени имеют свой цвет. Звонкое слово «фэксы» осталось только в истории кино. Но они получили возможность и показать похождения Октябрины и посочувствовать, как своему родственнику, Акакию Акакиевичу. Лента «Шинель» по сценарию Юрия Тынянова была превосходной вещью, ее надо бы снова выпустить на экран, чтобы вспомнить и радоваться.

Трилогия о Максиме — прекрасная вещь. Прекрасен Борис Чирков в роли Максима, прекрасен Михаил Жаров в роли бильярдиста. Он освещен, пронизан светом революции, который его разоблачает. Мы радуемся, когда Максим обыгрывает короля бильярда. Новый человек все должен уметь делать лучше.

Молодым умер Григорий Михайлович, так я пишу потому, что я намного старше его. Картины, снятые им по Шекспиру, хороши, но они не исчерпали Шекспира, они должны быть продолжены. О вечном Шекспире на сцене мечтал Белинский, который много раз смотрел «Гамлета» с Мочаловым.

Помню Олега Даля в «Короле Лире». Шут один сопровождает ошибающегося человека, один опровергает его горе своим сочувствием и звуками своей дудки. Олег Даль переигрывал всех. Я помню его и понимаю Станиславского, который говорил, что короля играет и его свита. Понятно, почему в театре Шекспира шуту давали волю импровизировать и платили дороже всех актеров. Герои Шекспира освещают и переосмысливают друг друга.

Что мне еще сказать об ушедшем так рано Григории Михайловиче? Он вместе с другими очень хорошо начал. Это было начало нового эпоса.

Леонид Трауберг

О Козинцеве

Среди людей этой профессии, которых я знал — а были совсем замечательные, неповторимые! — он был режиссером в самом точном смысле слова. Не «с большой буквы». Режиссер «с большой буквы» — особая поступь, гипнотизирующий взгляд, способность сорваться вдруг со стула и показать, гениально показать, как надо делать. Художник «с большой буквы» — разительная внешность, причуды, в глазах думы о бытии. Были еще режиссеры не «с большой буквы», а сплошь курсивом: все умеют в кино — кадр оператору поправить, смонтировать немонтирующееся, поднять актера на высоту.

Главной была открывшаяся для него (я имел бы право сказать — для нас, но у него это было несоизмеримо более пластическим,

кинематографическим, что ли) возможность (и необходимость) творчески воссоздать жизнь, ее жгучий интерес, ее цвет и запах, ее свободлюбивое стремление вперед. Уж на что несвоевременной была атмосфера наших первых лент — малоправдивый мир ленинградского «дна», весьма условный обиход «Шинели» (в нашей трактовке), еще более неправдоподобный наворот «С.В.Д.», все равно для Козинцева это была жизнь, он претворял ее страстно, дотошно, даря ее зрителю.

И вот что я должен со всей ответственностью сказать: как бы ни были занимательны парижские сценки или трактиры за Нарвской заставой, всю свою силу положил режиссер на воссоздание патетики революции, пафоса подпольной борьбы, небывалой красоты победившей Советской власти. За одно негромко сказанное в речи «Ура!» («Выборгская сторона») я поставил бы Козинцеву (он это нашел) толстовское «5»!

Живя этим, как своей жизнью, он всех нас, своих товарищей, вовлек в ритм, в горение этой главной стороны эпохи. И каковы бы ни были потери, сумел сделать трилогию.

И — было это неизбежным — сумел подойти к Шекспиру так, как сам Шекспир подошел к жизни, которую воссоздал. Ну какая же датская старина в «Гамлете»? Самая обычная, взаправду славная, при всем при том, Англия Елизаветы I, казни Эссекса, романтики Дрейка и Рейли.

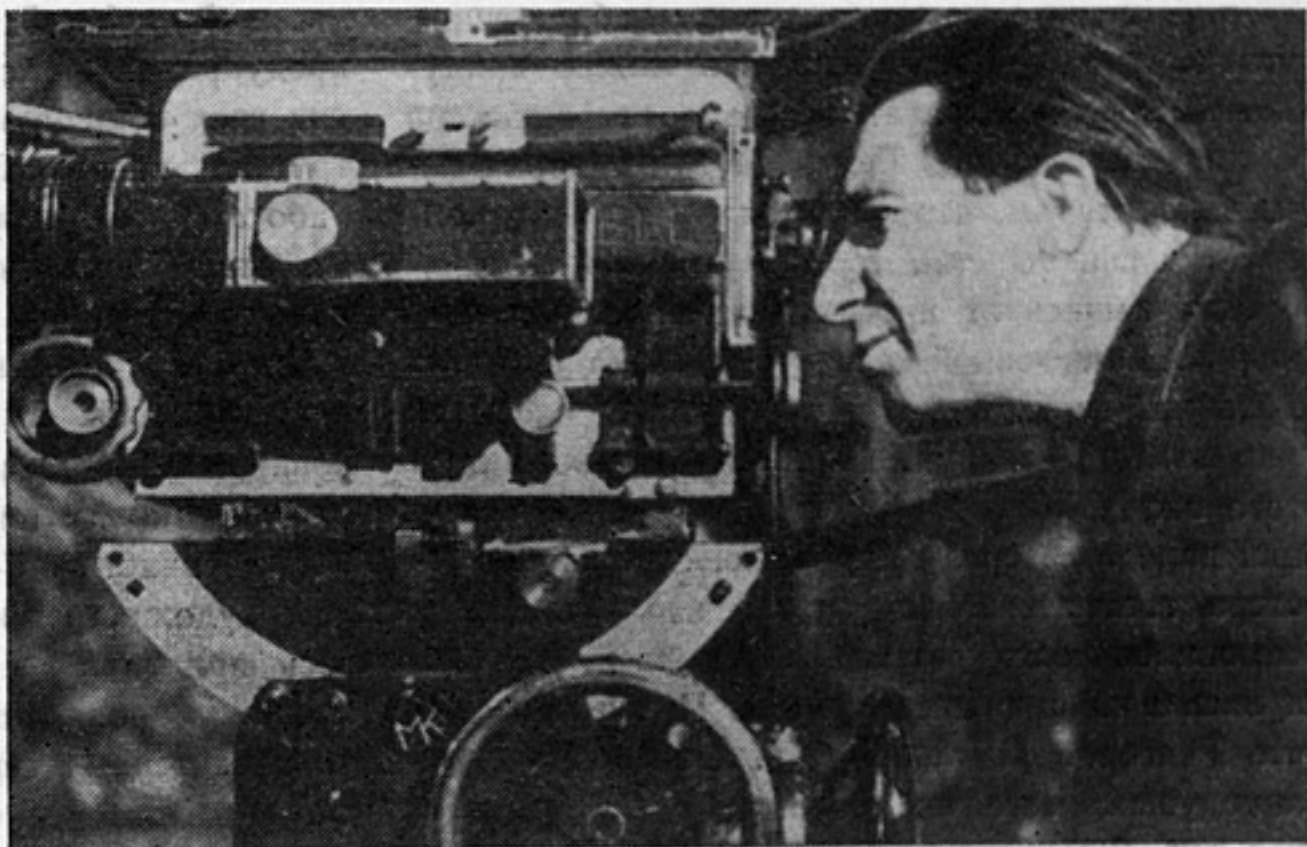
И Козинцев пошел дальше — Гамлет стал нашим современником, человеком в античеловечном обществе (безразлично, феодальном или буржуазном).

И поэтому поразил мир, видевший немало Гамлетов.

Мы потеряли огромного мастера, необходимого нам, нашему времени, нашему делу. Кино — скажу высокопарнее, — искусство как-то осиротело без Козинцева (как осиротело без Эйзенштейна и Чаплина).

В день его семидесятилетия особенно сиротливо мне — нет товарища по ленинградской юности, по особенной, невозвратимой работе великого советского кинематографа 30-х годов.

Г. М. Козинцев за камерой



Юрий Клепиков

Школа на всю жизнь

При Козинцеве жить было трудно. Трудно в благородном, мобилизующем смысле. Его одухотворенность и трудолюбие были казнящим упреком. Не один раз, увидев Козинцева, я ловил себя на желании спрятаться за угол, уклониться от встречи. Обычное «как поживаете?» у него, казалось мне, означало — чем вы заняты? Мои занятия далеко не всегда были достойны того, чтобы говорить о них всерьез. На свете существовал человек, который заставлял краснеть. Большая удача!

На первой же лекции по кинорежиссуре Григорий Михайлович предупредил нас: «Эта профессия проклятая еще и потому, что ей приходится отдавать все свое духовное существо». Дело было на Высших режиссерских курсах при «Ленфильме». Нам не терпелось поскорей открыть тяжелую дверь кинематографа. Казалось, режиссура начинается по-настоящему только на съемочной площадке. Поэтому не случайно из всей фразы мы расслышали только одно слово — «профессия». Остальное воспринималось поверхностно и отвлеченно.

Понадобились годы, чтобы постичь глубокий, драматический смысл предупреждения Козинцева. Сейчас я понимаю его так: «рентгеновские» свойства экрана с беспощадной очевидностью обнажают душу режиссера, его совесть. Если душа наполнена, надо еще преодолеть проклятье ее немоты, найти способы выражения тому, что тебя переполняет. Но если душа пуста, никуда не скрыться от проклятья саморазоблачения. Я перескакиваю из прошлого в настоящее, и это подтверждает замечательную особенность уроков Козинцева — они не исчерпаны учебными часами, а продолжаются и сегодня как духовное наставление, нравственное руководство.

Педагогическая концепция Григория Михайловича была своеобразна. Она отвергала такую, например, схему: сегодня у нас разбор сценария, завтра работа с актером, потом монтаж и так далее. Мастера решительно не интересовало «ремесло», легко приобретаемые навыки режиссерской работы. Козинцев объявил нам, что будет вести единственный предмет — замысел постановки фильма. Снова повторяю: только сегодня можно в полной мере оценить, как точно и прозорливо он угадал общую нужду. Беда многих режиссеров в том, что они неверно, уродливо формируют свой замысел или даже обходятся совсем без

него. Широко распространено заблуждение, что замысел — это нечто, что можно придумать и что существует отдельно от режиссера как прием или ход. Григорий Михайлович настаивал на том, что замысел — это в огромной степени ты сам, твой внутренний мир.

Отказавшись от профессионального натаскивания, ремесленной дрессуры, мастер искал духовный контакт с учениками. В сложный мир замысла для нас не было никакого другого входа. Как это ни странно, контакт возник далеко не сразу. Вероятно, стремление мастера выместить из нас мусор заблуждений и самонадеянности расценивалось нами как покушение на индивидуальность. И это при том, что Григорий Михайлович был терпелив и великодушен. Чего он совершенно не выносил, так это бессодержательности. Бывали страшные минуты, когда, поверженный, ты видел скуку мастера, огорченного твоим банкротством. Еще не овладев профессией, можно было почувствовать, какая она проклятая. Однако никто не встал и не ушел!

Замысел как предмет оказался не просто учебным курсом, как алгебра: сдал экзамен — значит, овладел. Обнаружилось, что замысел — это специфический способ бытия, требующий самовыращивания, духовного накопления, строгой организации труда. Козинцев говорил: «От слова «замысел» идет бесконечное число концентрических кругов: работа с материалом, работа по определенной настройке головы, настройке своих чувств, по «диете» чтения, на которую вы должны садиться, это бесконечная дисциплина своего сознания и, если хотите, собственной совести, так как замысел постановки — это какое-то отношение к жизни, к добру и злу». В полном единстве с таким представлением о замысле было у Козинцева и утверждение, что в искусстве интересны и существенны не вопросы «как» и «что», а «кто» и «сколько». То есть личность художника и сколько он отдает. Прославленные имена, приводимые мастером в доказательство, могли бы ввергнуть в состояние глубокого шока, если бы не оптимистическое внушение Козинцева, что «искру божью» можно раздувать, что внутренний мир человека совершенствуется

упорной работой. Говоря о замысле, мастер предупреждал нас и от такого бедствия кино, как грех общепринятых представлений. «Самое трудное — это отучиться подходить к своей работе с «грязными» руками. Когда перед вами стоит какая-то задача, какой-то объект, какой-то предмет, вы не должны жить теми шаблонами, которые по этому поводу существуют. Борьба со штампом — это точность, конкретность». Мастер указывал на огромную разницу между примитивным «глядеть» и глубоким «видеть». У Гоголя он нашел определение художественного процесса: «Художник весь прильнул к оригиналу, и сквозь хаос внешних проявлений стали проступать какие-то характерные черты, и эти характерные черты дали интерес обыденному». Дало интерес не что-то сочиненное, а что-то заключенное в самом материале. И каким огромным предстал перед нами мир замысла, когда Григорий Михайлович заговорил о собственной работе. Каждый, кто читал захватывающую, интересную книгу Козинцева «Пространство трагедии», поймет, как нам повезло — мы были свидетелями размышлений режиссера над постановкой фильма «Король Лир».

С восхищением и благодарностью вспоминаю занятия у Козинцева. Даже самый его облик, неизменно элегантный, спортивный, соответствовал ощущению его духовной мощи, тренированности. От него веяло эманацией ума, изящества, артистизма. Не будь я слушателем его мастерской, мне не хватало бы чего-то в представлении о том, что такое подлинная интеллигентность. Это качество личности Григория Михайловича было такой же частью нашей учебной программы, как его большая культура, широта интересов, ошеломляющий ассоциативный запас. Встреча с Козинцевым навсегда останется для меня одной из самых больших удач в жизни. Режиссером я не стал. Но уроки мастера не прошли даром и для моей профессии сценариста. В конечном счете это были уроки, необходимые для жизни в самом широком понимании.

М. Власов

Кино открывает мир

На первых страницах книги А. Камшалова «Открывая мир»¹ мы находим предельно сжатый, но живой, основанный на любопытных и ярких свидетельствах современников рассказ о первых шагах изобретения братьев Люмьеров, потрясшего зрителей «новизной, движением, неожиданностью, жизненным правдоподобием», о том, как совсем еще юный кинематограф вошел в жизнь и быт миллионов людей, о том, сколь интенсивен был его технический прогресс от немоты к звучанию, от черно-белого изображения к цвету, от традиционных масштабов экрана к новым и новейшим форматам... Однако, считает необходимым подчеркнуть автор, дело не только в поражающем воображение обретении кинематографом все большего технического совершенства, не только в беспрецедентном многообразии его выразительных средств. «Важно другое — какие мысли и чувства несет кинематограф зрителю, какие идеи проповедует, кому служит, каково его идейно-художественное содержание, политическая направленность. Для того, чтобы осо-

¹ А. Камшалов. Открывая мир. М., «Молодая гвардия», 1979. (Ссылки на издание даются в тексте.)



знать это, потребовалось немало времени, потребовалась невиданная в истории социальная революция. Она изменила представления о кино, его социальных функциях» (стр. 5). Принципиальное отличие советского кино от буржуазного, продолжает эту мысль автор, состоит в том, что оно с самых первых шагов, с первых дней Октября встало на службу революционному народу, помогая его духовному развитию, нравственному совершенствованию. В главе «Важнейшее из искусств», открывающей книгу, кратко, но четко и выразительно охарактеризованы ленинское понимание кино как могущественнейшего средства коммунистического просвещения и коммунистического воспитания трудящихся, ленинское отношение к кино, как к «важнейшему из всех искусств». Не только на страни-

цах этой вводной главы, но, по сути дела, в содержании всей книги убедительно показано, как партия развивала эти ленинские принципы, как партийное руководство кинематографом развивалось и углублялось в ходе социалистического строительства, как эти принципы воплощаются в жизни киноискусства сегодня — в эпоху развитого социализма. В главе этой высказано и еще одно существенно важное для уяснения авторских позиций суждение: автор убежден, что «наглядность и обобщающая сила киноискусства», являясь «могучим средством приобщения миллионов людей к художественной культуре, средством развития их творческой активности», особое отношение имеют к молодежи, которой «свойственна повышенная восприимчивость к новым веяниям, ко всему тому, в чем слышен голос завтрашнего дня голос будущего». «Молодой зритель, — продолжает свои размышления автор, — ищет в фильмах ответы на самые жгучие вопросы дня. Нетерпима молодежь и к проявлениям фальши в художественном произведении, шаблонности и просто к скуке» (стр. 13).

Полагаю, что своеобразие содержания и пафос книги «Открывая мир» определяются единством двух доминантных начал — во-первых, последовательно партийным авторским подходом к анализу и оценке явлений кинопроцесса и, во-вторых, пониманием особого влияния образов экрана на молодежь и, в связи с этим, высочайшей меры ответственности кинематографа за идейное, нравственное и эстетическое воспитание юных поколений.

А. Камшалов специально подчеркивает, что в своем разговоре с читателем о прошлом и настоящем советского кинематографа он будет иной раз нарушать хронологическую последовательность, одновременно рассматривать игровые и документальные ленты, фильмы разных жанров, стилей и направлений. Обусловлено это тем, что автор не ставил перед собой задачи последовательного анализа всех этапов развития советского кино во всем богатстве составляющих эти этапы процессов, во всем многообразии конкретных

творческих индивидуальностей и фильмов. Главным для него было проследить лишь основные этапы этого развития под углом зрения сопричастности нашего киноискусства эпохе, показать, как реальные герои времени находили и находят отражение в образах героев экрана. Этот угол зрения подсказан автору его убежденностью в великой воспитательной роли киноискусства социалистического реализма, для которого такая сопричастность является органической потребностью, законом развития.

Книга «Открывая мир» рассказывает о том, как нерасторжимая связь экрана с современностью творчески наследуется мастерами нашего многонационального кино на новом этапе общественного развития, в условиях развитого социализма и НТР.

Первый раздел книги, озаглавленный автором «Человек и эпоха», начинается с рассказа о новаторских свершениях нашего молодого революционного экрана 20-х годов. Величайший шедевр советского и мирового киноискусства «Броненосец «Потемкин» был описан и проанализирован многократно. Однако в открывающей названный раздел главе «Алый флаг «Броненосца» А. Камшалов находит возможность поведать читателю об этом великом фильме свежо, нестандартно, увлекательно. Для этого он приводит умело отобранные высказывания о фильме самого С. Эйзенштейна, лаконично живописует исторический жизненный материал, ставший содержательной основой картины, политическую обстановку в пору создания фильма и его выхода на экран. Все это удачно обосновывает вывод автора о том, что «Броненосец» вышел за рамки явления искусства, став важнейшим политическим событием. И таким событием фильм мог стать именно потому, что революционная энергия его новаторского содержания воплотилась в новаторской, художественно совершенной форме, обусловившей высочайшую степень зрительского сопереживания... Именно эти качества «Броненосца» легли в фундамент советского киноискусства, получая на каждом новом этапе его истории новое конкретно-историческое напол-

нение. Таким образом, в этой главе автор подводит читателя к осознанию важнейших, фундаментальных для нашего кино идейно-творческих традиций, которые живут в самой сердцевине и сегодняшнего киноискусства. В двух последующих главах того же раздела — «Эпический образ народа» и «Время великих свершений» — речь идет о магистральных, стержневых направлениях в развитии киноискусства 30-х годов. А. Камшалов очерчивает главные идейно-творческие обречения экрана этих лет, новаторски развивавшие опыт предшествующего периода благодаря чуткому вниманию экрана к динамике процессов социалистического строительства. По верному определению автора, кинематограф 30-х годов «ярко, полно, убедительно воплотил эпический образ революционного народа, прославил борьбу народных масс. Отличительной чертой этого периода было то, что на экране был показан социально-политический опыт народа в социалистическом, созидательном действии, поднят человек новой эпохи, показанный в борении, развитии, становлении» (стр. 34).

Точный выбор таких наиболее представительных фильмов своего времени, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме, роммовская дилогия о В. И. Ленине, «Член правительства», «Великий гражданин», и достаточно развернутые их разборы (пожалуй, в более подробном комментарии нуждается лишь «Великий гражданин» — в отличие от всех прочих фильмов этого ряда, он едва ли знаком сегодняшним молодым да и среднего возраста зрителям) позволяют автору убедительно обосновать предложенную им в начале главы характеристику киноискусства этого периода. Авторское повествование о фильмах и здесь, как и в предыдущей главе, «погружено» в выразительно обозначенный общественно-политический контекст, сжато, но рельефно обрисованную реальность жизни советского общества, реальных борцов за социализм, которые становились прототипами героев экрана. Читатель получает интересные сведения об истории постановки наиболее значи-

тельных картин, об их экранной жизни. Нередко А. Камшалов находит неожиданные ассоциации, помогающие читателю с особой остротой ощутить художественное своеобразие той или иной картины, того или иного образного решения. Так, он предлагает почувствовать атмосферу фильма «Депутат Балтики» сквозь призму образного строя, сквозь ритмы поэмы А. Блока «Двенадцать», несколько раньше он сравнивает довженковского Тимоша, командующего собственным расстрелом («Арсенал»), с романтическим Оводом из одноименной книги Э.-Л. Войнич... Такая «стереоскопичность» представления фильма читателю — а к этому методу автор часто и столь же успешно обращается на протяжении всей книги — позволяет нам приблизиться к фильму, ощутить его не только как законченное «в себе» кинопроизведение, но как бы пережить процесс его рождения и его экранное существование во времени.

Значительная часть главы «Время великих свершений» посвящена документальному кинематографу 30-х годов — здесь читатель узнает о таких выдающихся фильмах, как «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») Дзиги Вертова, «Комсомол — шеф электрификации» Э. Шуб, о лентах И. Копалина, запечатлевших строительство первых колхозов, о знаменитом кинопоезде А. Медведкина, о начале творческого пути Р. Кармена.

Весьма удачно, что в книге, исследующей взаимодействие экрана с реальностью нашего общественного бытия, игровые и документальные ленты рассматриваются не в отдельных разделах или главах, а параллельно. В данном случае общность объектов кинематографического изображения так же, как и единство идейных, гражданских позиций «игровиков» и документалистов, конечно же, существеннее, важнее специфических различий между двумя этими видами кинематографа. И поэтому, когда после рассказа о работах кинопублицистов 30-х годов автор обращается к фильмам С. Герасимова тех лет — к «Семеро смелых», «Комсомольску», «Учителю», — возникает ясное ощущение единого движения киноискусства этого времени к об-

разному познанию и воплощению — в документальных ли образцах экранного репортажа, в созданных ли фантазией художника на основе глубоких жизненных впечатлений образах игровой картины — той волнующей романтики, той атмосферы трудового, творческого энтузиазма, которые столь отчетливо и щедро проявились на строительных площадках и колхозных полях довоенных пятилеток.

Принцип этот проведен через всю книгу. Так, рядом с образом Егора Трубникова («Председатель») рассматриваются герои документальных лент: Игорь Винокуров («Возвращение Игоря Винокурова»), вернувшийся на флот несмотря на потерю обеих ног, Иван Иванович Иванов — герой одноименного фильма, потерявший на фронте ноги и награжденный за самоотверженный труд по освоению целины двумя орденами Ленина и Золотой Звездой Героя. Так, разговор об игровых фильмах 70-х годов, показавших героев в ситуациях и конфликтах, связанных с современным производством, существенно дополнен рассказом о таких приметных работах наших документалистов, как «Страна наша Тюменная», «Иду дорогой века», «Такая молодежь», запечатлевших героический труд наших современников на магистральных объектах коммунистического созидания... В подобных сопоставлениях мысль о том, что наше кино в своих лучших достижениях исходит из пытливого анализа действительности, обретает особую наглядность и убедительность...

Вернусь, однако, к ходу авторского повествования. В завершающей первый раздел главе «Отображать высокую поэзию жизни» автор обращается к таким впечатляющим образам положительных героев, созданным уже в 60-е — начале 70-х годов, как Егор Трубников, Андрей Башкирцев («Укрощение огня»), академик Курчатov («Выбор цели»), Гусев («9 дней одного года»), Губанов и Ниточкин («Твой современник»), Черных («У озера»). В этих образах сказался, по верному замечанию автора, интерес нашего кино к личности незаурядной, активно действующей, остро мыслящей. В таких героях ощутимо предстает их прочнейшая внутренняя преем-

ственность с героями нашей киноклассики и в то же время то новое в характере, в масштабах мышления, в содержании жизненных задач, которые приходится им решать, что рождено новыми историческими условиями, новым историческим опытом. Высокая поэзия жизни запечатлена в присущей героям этого типа творческой одержимости во имя дела, которому они служат, в их преданности высоким жизненным идеалам. Они выступают как типичные представители эпохи, выразители ее передовых тенденций и в то же время — на это обстоятельство автор обращает особое внимание — в каждом из этих героев раскрыты такие черты, которые делают их отличными от других, неповторимыми в своей индивидуальности. Впрочем, А. Камшалов не умалчивает и о противоречиях в художественном решении некоторых из этих образов, в частности, об элементах иллюстративности, поверхностности в раскрытии таких в целом удачных, значительных образов, как Курчатov или Башкирцев. Критическая взыскательность и объективность автора обнаруживаются не только в данном случае. Он не склонен проходить мимо идейно-художественных противоречий и просчетов даже тех фильмов, которые справедливо оценивает как значительные достижения нашего кинематографа, — свидетельства этому мы найдем почти во всех разделах и главах книги...

В содержательных размышлениях автора о герое, воплощающем «высокую поэзию жизни», мне все же показалось недостаточно убедительным следующее утверждение: «Когда мы говорим о природе конфликта, о конфликте вообще, важен прежде всего конфликт человека с самим собой. Причем речь идет не о самокопании, а о постоянном чувстве неудовлетворенности самим собой, самокритичности» (стр. 71). Разумеется, это чувство — характерная черта героев — создателей, творцов, утверждающих в жизни новое. Критически осознанная неудовлетворенность собой — основа нравственного самосовершенствования, действенный стимул душевной энергии, направляемой на решение все более сложных и труднодостижимых целей.

Однако едва ли можно считать это чувство самой важной формой или типом конфликта. Ведь не менее важны и отнюдь не второстепенны конфликты, связанные с действенным утверждением героем своих высоких нравственных принципов, своей активной жизненной позиции, его борьба с силами, стоящими — вольно или невольно — на пути общественного прогресса, с антиподами нашей морали, носителями чуждой идеологии. Ведь и авторский анализ образов героев-современников и в этой главе и на других страницах книги, хотя бы в разделах «Человек труда на экране» или «Сражающийся экран», содержит немало выразительных примеров именно такого рода конфликтов.

Проблема героя-современника, затронутая автором в этой главе, находит дальнейшее развитие в других разделах книги и прежде всего — в главах раздела «На экране — человек труда». Автор прослеживает становление и развитие этой темы начиная с 30-х годов: именно в этот период советское кино заложило прочный фундамент и плодотворные традиции в разработке одной из важнейших тем искусства социалистического реализма, что означало, по справедливому выражению автора, открытие новых эстетических ценностей. Автор интересно рассказывает о «Встречном», «Путевке в жизнь», «Большой жизни». В этих фильмах «тема труда — это не только показ производства, станков и машин, а прежде всего раскрытие морально-нравственных аспектов трудовой деятельности человека, формирование характера и личности рабочего» (стр. 77). Урок этот был усвоен нашим киноискусством, хотя дальнейшее воплощение темы труда и образа рабочего на экране далеко не всегда бывало — и бывает до сих пор — свободным от неудач и просчетов. Творческое усвоение опыта 30-х годов выразительно сказалось в таких картинах, созданных в 50-е и 60-е годы, как «Большая семья», «Дело Румянцева», «Весна на Заречной улице», «Высота», «Неподдающиеся», «Девчата», о которых А. Камшалов пишет внимательно и, я бы сказал, бережно. Непреходящую ценность этих картин он ви-

дит в том, что они «воспевали гордость рабочего человека, социалистические взаимоотношения личности и коллектива, утверждали энергичного, деятельного героя, вызывающего к себе симпатию и уважение» (стр. 85). Правда, оговаривает А. Камшалов, фильмы эти затрагивали, как правило, лишь морально-этические аспекты трудовой деятельности, что, разумеется, не исчерпывает всего содержательно-проблемного богатства, заключенного в теме труда.

Качественно новую ступень в воплощении на экране образа человека труда А. Камшалов обоснованно связывает с началом того подготовленного всем предшествующим развитием страны нового этапа нашего общественного развития, когда, особенно после октябрьского (1964 г.) Пленума ЦК КПСС, благодаря огромным усилиям Коммунистической партии изменилось социальное положение, психология рабочих, выросла их гражданская активность. «Передового рабочего сегодня характеризуют глубокие знания, творческое отношение к труду, высокое сознание своей исторической миссии. Такой рабочий непримиримый борец с косностью, рутинной, со всеми разновидностями мещанства, с недостатками в организации производства» (стр. 89). Как отразить эти существенные изменения в жизни рабочего класса, всего общества? Конечно, тут требуется глубокое изучение жизни, поиск средств художественной выразительности, а значит, требуется и время. Однако, замечает А. Камшалов, «нужно иметь в виду, что искусство во многом теряет, когда оно отстает от времени, от движения мысли. А современное еще и потому современно, что оно своевременное» (стр. 90). Замечание существенное. Объясняя диалектическую сложность весьма острой для сегодняшнего кино проблемы, оно подразумевает не менее сложный, но единственно возможный путь к ее решению. Художник не вправе отставать от жизни, от движения общественной мысли. Он призван быть и современным и своевременным в своем творчестве, но не за счет «ускоренного» изучения жизни, что грозит обернуться неглубоким, поверхностным

полузнанием, а благодаря упрочению своей причастности важнейшим процессам современности, «интенсификации» духовного и интеллектуального их постижения. Современный экран за редкими — увы! — исключениями предлагает зрителю такие фильмы о рабочих — от «Нюркиной жизни» и «Семьи Ивановых» до «Ивана и Коломбины» и «Кто, если не ты?», — где, по точному определению А. Камшалова, «есть рабочий человек, приметы профессии, но нет проникновения в характер человека, в судьбы людей, в природу труда». Критика А. Камшаловым этих фильмов с характерными для них «надуманностью ситуаций и конфликтов, прямолинейностью характеров, драматургическим и режиссерским примитивизмом», аргументированна и убедительна. Автор не без оснований видит в подобных картинах «опасную тенденцию в разработке темы рабочего класса», справедливо считая, что они «могут только дискредитировать важную тему, оттолкнуть зрителя». Глубоко прав А. Камшалов, когда пишет в этой связи: «Произведение не станет явлением искусства, если в нем не будет правды, глубины постижения характера человека и эпохи... только пропущенное через сердце, выстраданное произведение может стать явлением искусства» (стр. 99).

Есть ли у нас, однако, и хорошие, удачные фильмы о рабочих? — вправе спросить читатель. Да, есть, и о них увлеченно повествует автор и в этой и в других главах своей книги. Это работы наших кинодокументалистов, мастеров образной публицистики. Что же касается игрового кино, то здесь в качестве примеров удачного решения образа современного рабочего он вынужден назвать, по сути дела, всего лишь два фильма — «Истоки» и «Премия» (картину «День приема по личным вопросам», которая рассматривается рядом с этими двумя фильмами, едва ли можно считать фильмом о современном рабочем — мне кажется, что ее разбор именно в этой главе недостаточно мотивирован). Считая «Истоки» в целом принципиальной удачей современного кино, поскольку в центре фильма — образы одухотворенных и

активно действующих героев, представителей рабочей династии, в чьих судьбах отразились судьбы страны, автор все же отмечает фрагментарность картины, режиссерскую непродуманность некоторых сцен, психологическую необоснованность иных конфликтов. Как бесспорную, не требующую оговорок творческую удачу А. Камшалов оценивает «Премия», захватившую зрителей «прежде всего своей глубинной сутью, коммунистическим отношением рабочих к своему труду, к общественным интересам, высоким сознанием своего места и роли в производстве». Принципиальное достоинство этого фильма он справедливо усматривает в «органическом взаимопроникновении двух главенствующих тем искусства — труда и морали». Глубокой и плодотворной представляется и другая высказанная автором в связи с размышлениями о «Премии» мысль: о том, что эффективность и качество работы, на которые взят курс нашей партией во всех звеньях народного хозяйства, науки и культуры, «в личностном, нравственном аспекте есть не что иное, как проблема совести, высокой сознательности и ответственности, единства слова и дела».

После исторических решений XXIV съезда и Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советской кинематографии» наше кино повело энергичный и смелый поиск на путях художественного осмысления тех важнейших изменений, которые происходят в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции в условиях развитого социализма и научно-технической революции. В главе «Диалектика развития характера героя» А. Камшалов подробно и заинтересованно останавливается на фильмах 70-х годов, показавших человека в условиях современного производства, — во многих из них, как это отмечалось на XXV съезде КПСС, производственная тема обрела подлинно художественную форму. Рассматривая фильмы «Здесь наш дом», «Старые стены», «Самый жаркий месяц», «Человек на своем месте», разбираясь в характерах их центральных героев — Чешкова, Лагутина, Анны Смирновой, Семена

Боброва, — автор вступает «на тропу» ведущих уже не первый год и до сих пор не утративших накала и страсти дискуссий о герое — «деловом человеке» и занимает в этой дискуссии основательно аргументированную позицию. Появление героя — «делового человека», считает А. Камшалов, несомненно знаменует собой новый этап научно-технической революции и новое социалистическое к ней отношение. Герой этого типа строит свою деятельность и свои общественные и производственные отношения прежде всего на принципах деловитости, твердой дисциплины, трезвой оценки фактов. Правда, многих настораживает, что «деловой человек» при всей своей привлекательности и устремленности в будущее несет в себе черты чрезмерного рационализма, душевной черствости, неконтактности, неумения и нежелания ладить с коллективом. И в этой точке зрения, считает автор, есть резон. Ведь одним из главных завоеваний нашего искусства было создание образа положительного героя, волнующего своей человечностью, душевной щедростью, заботой об окружающих его людях. Однако бескомпромиссные сторонники «делового» героя возражают: жесткость его поведения связана с самой природой современного материального производства, как бы неотвратимо декретирована непреложными требованиями НТР. А. Камшалову, по его признанию, ближе иная позиция, он убежден, что «субъективный мир человека не может быть чужеродным системе его социально-производственных связей. В искусстве важно соподчинить эти точки зрения, эти понятия, привести их к гармонии. Тогда можно рассчитывать на подлинную глубину постижения героя, художественно полноценное осмысление его объективных, социально производственных отношений и субъективных «вероятностных» его мироощущений, тесно связанных между собой, переплетающихся в сложном узле взаимоотношений между «я», «мое» и «мы», «наше» (стр. 103). Судя по всему, признаки такого соподчинения и гармонии А. Камшалов видит — и вполне обоснованно — в характерах Анны Георгиевны и Се-

мена Боброва. И все же, наверное, хотя о Потапове, герое «Премии», речь шла уже в предыдущей главе, именно этот характер следовало в данном случае упомянуть в первую очередь...

Огромный содержательный пласт советского киноискусства, связанный с воплощением военно-патриотической и антифашистской темы, рассмотрен А. Камшаловым в следующем разделе книги — «Сражающийся экран». На этих страницах перед читателем предстает обширная панорама фильмов, созданных в 30—40-е годы и в течение последних десятилетий. Здесь тоже немало зорких наблюдений и существенных выводов. В открывающей этот раздел главе «Кто с мечом к нам войдет...» автор вспоминает нержавеющий арсенал фильмов 30—40-х годов, посвященных героике гражданской войны, славным страницам нашей отечественной истории, всенародной победоносной борьбе с фашистским нашествием. Автор убедительно показывает, что «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Щорс» и другие военно-патриотические фильмы предвоенной поры были средством идеологической, духовной мобилизации народа в преддверии грядущей фашистской агрессии, они помогали партии воспитывать в советских людях мужество и стойкость, воинскую выучку и гордость за свою социалистическую Родину. Интересны суждения А. Камшалова о своеобразии трактовки исторического материала в созданных в эти же напряженные предвоенные годы фильмах, посвященных героическому прошлому нашего народа — в «Петре I», «Александре Невском», «Суворове», «Богдане Хмельницком» и некоторых других. Цельностью, законченностью отличается органически «вмонтированный» в эту главу краткий, сжатый очерк о героическом киноискусстве пламенных лет войны. На ограниченной площади А. Камшалову удалось выразительно охарактеризовать не только многие игровые фильмы этого времени — «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Парень из нашего города», «Два бойца», «Радуга», — но и героический труд фронтовых киноопера-

торов и такие выдающиеся документальные картины, как «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Ленинград в борьбе», «Битва за нашу Советскую Украину»...

Заключая эту главу, А. Камшалов кратко характеризует существенные противоречия, сказавшиеся в развитии киноискусства первых послевоенных лет, показывая, однако, что и в этот трудный для нашего кино период были созданы фильмы, плодотворно развивавшие опыт военного времени — это «Повесть о настоящем человеке», «Подвиг разведчика», «Константин Заслонов» и другие. Особое место среди фильмов этого периода автор по достоинству отводит «Молодой гвардии» С. Герасимова, где, по его верному определению, через судьбы героев-молодогвардейцев «прослежены судьбы и нравственные устои целого поколения».

«Баллада о солдате» и «Судьба человека», «Живые и мертвые» и «Отец солдата», «Освобождение» и «Солдаты свободы», «Белорусский вокзал» и «А зори здесь тихие...», «Горячий снег» и «Фронт без флангов», «Аты-баты, шли солдаты» и «В бой идут одни «старики», «Они сражались за Родину» и «Восхождение», «Подранки» и «20 дней без войны», «Шел солдат» и «Куриловские калачи» — эти и еще некоторые другие, созданные в 60—70-е годы фильмы, посвященные подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, становятся предметом внимания автора в главе «И вечный бой...». Разумеется, и здесь не все эти столь различные по конкретным темам, жанрам, стилистике кинопроизведения рассмотрены с равной мерой подробности и обстоятельности. Важно другое: что эти, порой достаточно развернутые, порой предельно краткие, разборы и оценки в итоге убедительно обосновывают вывод автора о том, что в современном киноискусстве военно-патриотическая тема вышла на новый уровень художественного постижения подвига советского народа в Великой Отечественной войне. Этот новый уровень, формулирует А. Камшалов, выразился в том, что «в фильмах ощутимо стремление раскрыть подлинные масштабы войны, значение

наших побед, сыгравших решающую роль в истории современного человечества, раскрыть природу героизма советского человека, глубинные истоки народного подвига... победа над гитлеризмом изображается на нашем экране как победа многонациональной армии, сплоченной вокруг партии коммунистов. И это становится важнейшей частью той правды о Великой Отечественной войне, которую несет миру наше кино» (стр. 148—149).

Органическим продолжением и развитием этих размышлений является следующий раздел книги — «Фашизм не пройдет». Речь здесь идет о фильмах, непосредственно вторгающихся в политические тревоги и заботы сегодняшнего мира, самым непосредственным образом участвующих в современной идеологической битве. Разговор идет о таких лентах, как «До последней минуты», посвященной страстному антифашисту Ярославу Галану, «Это сладкое слово — свобода!», «Ночь над Чили», о работах советских мастеров экрана, созданных в творческом содружестве с польскими, чехословацкими, югославскими, норвежскими коллегами — «Помни имя свое», «Соколово», «Единственная дорога», «Под каменным небом». В этой главе рамки повествования о советском киноискусстве закономерно раздвигаются, и появляются страницы, посвященные сегодняшнему мировому экрану, являющему собой ныне поле острейших идеологических схваток. Здесь читатель найдет острые, аналитические характеристики и разборы образчиков западной кинопродукции, опошляющих и фальсифицирующих антифашистскую тему, искажающих историю второй мировой войны, замалчивающих решающий вклад советского народа в разгром гитлеровского фашизма — таких, как голливудские фильмы «Самый длинный день», «Битва в Арденнах», и тех, авторы которых пытаются дискредитировать героизм участников антифашистского Сопротивления («Европа в огне», ФРГ), наконец, оправдать, реабилитировать фашизм («Штейнер — Железный крест», США). Узнает он и о более «утонченных» попытках подобной «реабилитации» в таких фильмах, как итальянский «Ночной

портъе», французский «Люсьен Лакомб». (Кстати, вряд ли правомерно, как это делает автор, связывать понятие «ретроискусство», «ретрофильм» лишь с такого рода реакционными картинами, представляющими собой «своеобразную смесь политической безответственности и нравственной испорченности». Среди западных фильмов, относимых критиками к явлениям «ретростиля», есть и другие произведения, например, некоторые фильмы американского режиссера П. Богдановича, которые не имеют никакого отношения к реабилитации фашизма.) А. Камшалов показывает на этих страницах те силы в современном западном кино, которые противостоят мутному потоку реакционной, профашистской экранной продукции. С любовью и уважением он пишет о прогрессивных мастерах итальянского кино, об их политических антифашистских фильмах — таких, например, как «Сакко и Ванцетти» Д. Монтальди, «Убийство Матеотти» Ф. Ванчини, «Амаркорд» Ф. Феллини, «XX век» Б. Бертолуччи, «Площадь Сан-Бабила, 20 часов» К. Лидзани. О документальных публицистических лентах, посвященных трагедии и борьбе чилийского народа, снятых кинодокументалистами разных стран мира и самими чилийцами.

И, наконец, завершающий раздел книги — «Духовность экрана» — вновь возвращает читателя к фильмам, посвященным жизни советских людей. Предметом анализа в первой главе «Пробуждать мысль и действие» становятся «Калина красная», «Прошу слова», «Белый пароход», «Дочки-матери», «Когда наступает сентябрь», «Белый Бим Черное ухо» и некоторые другие фильмы, исследующие тему морали, нравственных исканий. Сегодня, замечает автор, труд и быт человека, его идейная зрелость и интеллект, широта кругозора и высокая нравственность — в центре внимания кинематографа. Анализируя фильмы, А. Камшалов демонстрирует широту и многоплановость решений этой темы в современном кино, формулирует основную цель, «сверхзадачу» таких фильмов — лучшие из них, опираясь на традиции революционного кинематографа, открывая миру новые харак-

теры героев современности, вносят заметный вклад в воспитание молодого поколения. Проблемы воспитания молодого и юного поколения с помощью экрана более пристально рассмотрены в заключительных главах — «Через сердца молодых» и «Воспитание чувств». В первой из них на примере фильмов «Последняя встреча», «Романс о влюбленных», «Слово для защиты», «Влюбленные» и некоторых других автор показывает, как кино решает одну из наиболее важных своих задач — формирование личности молодого человека. Здесь, как и в предыдущих главах, стержневой для автора является проблема героя. А. Камшалов убежден, что наша современная жизнь, ее реальные герои, в том числе и молодые, — благородный материал для создания образов героев экрана, которые могли бы стать примером и даже кумиром для молодого зрителя.

В этой главе, посвященной проблемам формирования личности молодого современника, А. Камшалов уделяет особое внимание и молодым художникам, которые занимают сегодня все более заметное место в жизни нашего многонационального киноискусства.

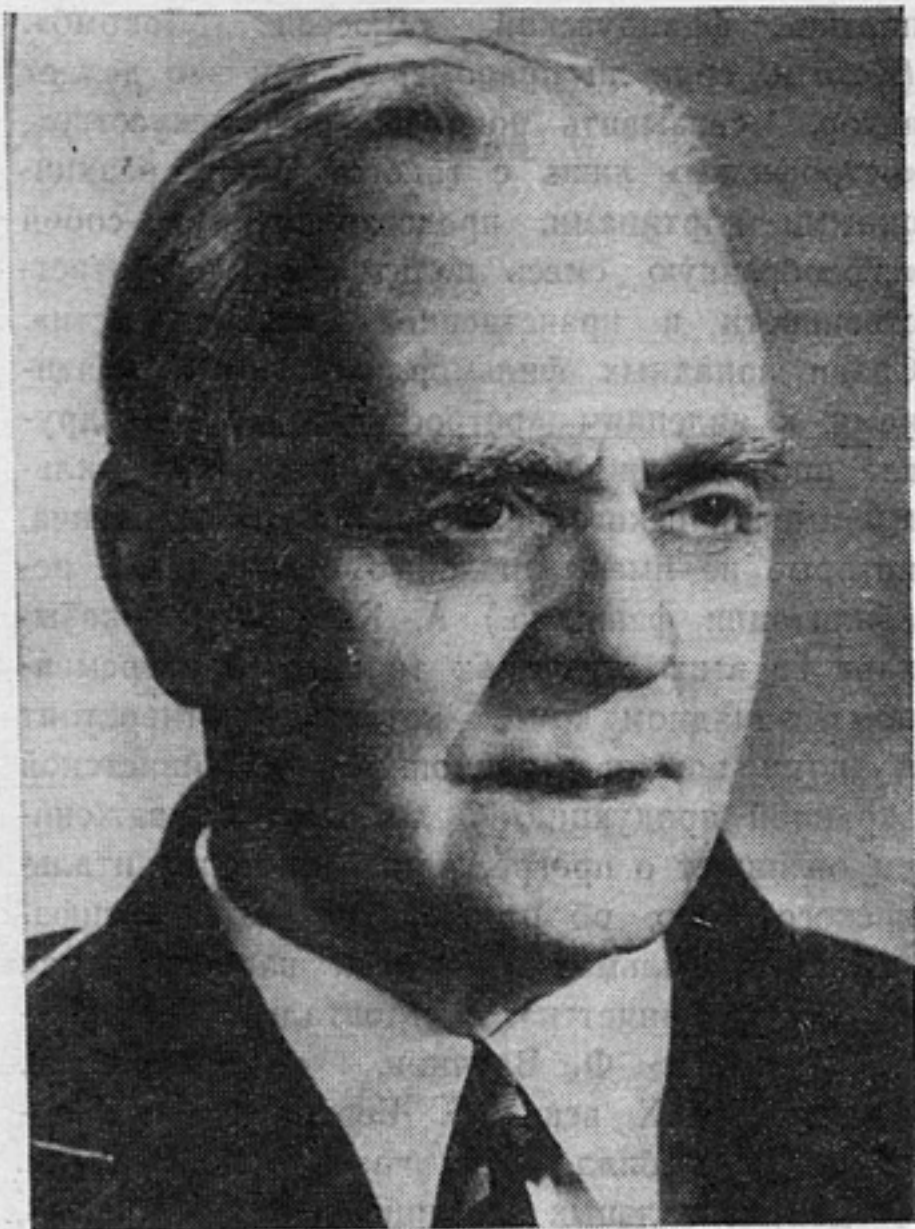
Подводя итоги, следует отметить, что книга «Открывая мир» насыщена не только большим чисто информационным материалом, она объемна по заключенным в ней идеям, содержательным размышлениям, интересным характеристикам. В начале книги А. Камшалов верно пишет о том, что «для сегодняшнего искусства кино органической потребностью является ясный, доверительный разговор с современником, и разговор на том языке, который понятен и доступен этому современнику, отвечает его жизненным устремлениям и позициям» (стр. 13). Такой разговор о советском кино с современником, прежде всего — молодым, ведет и сам автор на страницах книги «Открывая мир». Ясность и четкость позиции, искренняя доверительность тона, доступность изложения, — в этом, на мой взгляд, неоспоримые достоинства книги А. Камшала, которую с интересом и пользой прочтут и зрители и кинематографисты.

Верность призванию

К 80-летию Ф. М. Никитина

Актера Федора Никитина я узнал задолго до знакомства с ним. Я приехал с Урала, из небольшого поселка Бик-Барда, хотя родился в Петрограде. Мне было четырнадцать лет, и в ближайшем кинотеатре я пересмотрел все боевики с участием зарубежных «звезд» немого кино: Рудольфо Валентино, Эмиля Яннинга, Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса. А возле кинотеатра, на углу, продавались тоненькие брошюры об артистах, и однажды я купил там книжечку «Федор Никитин», прочитал, и мне захотелось посмотреть все картины с его участием. И я пересмотрел все, но особенно мне запомнились фильмы Фридриха Эрмлера «Катка — бумажный ранет» и «Обломок империи». И актер для меня встал вровень с иностранными кинозвездами и даже выше.

Уже потом, в 50-е годы, итальянские киножурналисты попросили меня назвать один современный фильм из всего мирового кинематографа, который мне нравится больше всех. Я назвал советский фильм 20-х годов — «Катка — бумажный ранет». «Почему?» — «Потому, что он очень похож на ваши современные картины», — ответил я. И они подтвердили, что их кинематограф развивает-



ся не без влияния советских немых картин, в том числе и тех, в которых снимался Федор Михайлович Никитин.

В 1935 году выпускники Ленинградского театрального института организовали свой театр — Новый ТЮЗ. И когда к нам в труппу поступил Федор Никитин, для меня это было потрясением.

У него я многому научился. Много воспринял. Например, его творческую дисциплину. Как об этом рассказать?

Я в то время был человеком увлекающимся: занимался спортом, рисовал, пел, писал рассказы, играл на гуслях. Мы с Федором Михайловичем оказались в одной гримировочной уборной, играли в одних спектаклях. И все время спорили, даже ссорились.

— Ты слишком разбрасываешься, — говорил он мне, — слишком разболтан...

Я видел его серьезнейшее отношение к своему делу, как к делу святому. В «Борисе Годунове» мы играли стариков — он Пиме-

на, а я — Патриарха. Он приходил в примерную за час, я — минут за двадцать-тридцать.

— Ты безобразно себя ведешь, — говорил он мне. — Ты должен быть заранее готов к выходу на сцену.

Но мое увлечение рисованием помогало мне легче находить правильный грим: быстрее лепить нос, накладывать тона. Он же каждый раз заново примерял, принаравливал себя к роли.

Он даже не подозревал, что сам же натолкнул меня заниматься спортом. Кроме Пимена, в «Годунове» он играл шляхтича Вишневецкого. Я наблюдал за ним в сцене бала — как он ходит, движется, как блестяще танцует мазурку, и думал: нужно, чтобы тело подчинялось тебе, нужно заняться культурой тела.

Словом, Федор Михайлович был для меня примером священного отношения к нашей профессии. Во всем. И даже вне сцены. Я — комсомолец, воспитанный в деревне, ходил в косоворотке, а он внушал мне, что я должен носить крахмальный воротничок и галстук. И потом я стал их надевать, потому что понимал, что это подтягивает, дисциплинирует, держит в форме. Умению носить костюм, двигаться я учился, наблюдая за Федором Михайловичем на сцене. А он до сих пор об этом не знает!

Он разбудил во мне любознательность, приучил быть наблюдательным, укрепил веру в то, что наше дело — очень важное, нужное дело.

У нас, в Новом ТЮЗе, были декадниги, когда собиралась вся труппа, обсуждались наши проблемы, распределялись роли, анализировались пьесы. Борис Вольфович Зон, наш учитель по театральному институту, в то время часто ездил в Москву, бывал на репетициях во МХАТе, беседовал со Станиславским о его системе. Потом пересказывал нам мысли мастера, сообщал о новостях.

И вот на одном таком декаднике Федор Михайлович, сам прошедший мхатовскую школу, вдруг сказал:

— Как я счастлив, что попал в творческий санаторий.

Меня тогда эта фраза поразила, я ее запомнил и взял на вооружение. И теперь, когда я попадаю в интересную, творческую группу, я всегда вспоминаю слова Федора Михайловича. А совсем недавно, на одном из просмотров фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино», я закончил свое небольшое выступление перед зрителями этой фразой, несколько ее, правда, переделав. Я сказал, имея в виду актеров: «Кому удастся попасть в группу Никиты Михалкова, тот окажется в творческом санатории».

Когда началась война, Никитин ушел в народное ополчение, был командиром взвода. Потом он был направлен в политотдел фронта, в Театр народного ополчения. Этот театр был боевой единицей, являлся агитвзводом 51-й стрелковой дивизии. Артисты выступали в военной форме, не расставаясь с винтовкой. Выступали в окопах, подчас под обстрелом, на корточках. Потом в осажденном Ленинграде был организован Городской театр, названный ленинградцами блокадным. Никитин был активнейшим членом этих творческих коллективов. На военном материале он написал несколько пьес, сам ставил и играл в них. Его приняли в Союз писателей!

Он прошел всю страшную блокадную эпопею вместе с ленинградцами. Он перенес все, что перенесли ленинградцы. Он дарил страдавшим людям искусство, помогавшее им выстоять. Он свято верил и верит в то, что оно необходимо людям.

Как-то Федор Михайлович сказал мне:

— А ты представь себе на минуту, что закроются все театры, все кинотеатры. — И после паузы: — Представляешь, что будет?!

У каждого из нас бывают полосы удач и провалов. Как в поговорке: «Разом густо, разом пусто». Неровно складывалась и кинематографическая судьба Федора Никитина. Бывали годы, когда его имя гремело, случалось, что оно исчезало из кинематографа. И все же Федор Михайлович не может жаловаться на свою творческую судьбу.

Он никогда не играл одну роль. Ведь есть актеры одноплановые, снимающиеся в схожих ролях, эксплуатирующие лишь одно ка-

чество своего дарования или играющие себя в любой роли. А Никитин никогда не играл один «ярлычный» образ. Вспомним его роли: нищий интеллигент Вадька («Катка — бумажный ранет»), музыкант («Дом в сугробах»), глухонемой сапожник Кирик («Парижский сапожник»), солдат Филимонов («Обломок империи»), поручик Великанов («Первый взвод»), учитель Бачей («Белеет парус одинокий»), профессор Званцев («Академик Иван Павлов»), композитор Даргомыжский («Мусоргский»), великий князь Владимир («Римский-Корсаков»), муж Веры («Княжна Мери»), доктор Таубе («Северная повесть»), король Рене («Иоланта»), соратник Карла Маркса Вагнер-Сократ («Год, как жизнь»), прокурор Неклюдов («Сердце матери»), старый актер Светловидов («Бенефис»). И за последнее время тоже разнообразные роли — во множестве фильмов. Огромный труд!

Для Федора Никитина не было и нет маленьких ролей. Всякая роль — серьезная работа. Это и есть мастерство, это и есть искусство.

Восемьдесят лет — это не так уж мало, а он продолжает работать. Совсем недавно он снялся в роли блоковского Звездочета в телефильме «Незнакомка». Он пишет воспоминания. Некоторые главы уже увидели свет. Писать их, по-видимому, и легко, и трудно. Легко — потому, что он постоянно вел дневники. Записи восстанавливают в памяти давно забытое. А трудно — потому, что из огромного материала нужно отобрать главное, основное. Он и меня приучал вести дневники. «Ты записывай, — постоянно говорил он мне, — ведь из памяти многое стирается, особенно подробности, детали». У меня память довольно цепкая, но вот недавно я заглянул в свои дневники и был крайне взволнован, удивлен и, если хотите, потрясен тем, что они всколыхнули во мне.

До последнего времени Федор Михайлович вел активнейшую общественную работу, долгие годы являясь председателем актерской секции ленинградского отделения Союза кинематографистов.

Мы часто встречаемся в Доме кино. Он

не потерял любознательности, интересуется всем, чем живет сегодняшний день: смотрит новые картины, наиболее интересные телепередачи, не пропускает ни одного совещания, если у него не выездная киносъемка.

Неизменна его полная отдача искусству, творческая дисциплина, собранность, целеустремленность, священное отношение к делу. И чем больше я о нем думаю, тем сильнее моя благодарность ему.

Доброго вам здоровья, дорогой наш друг!

Павел Кадочников

Искатель

К 80-летию И. П. Иванова-Вано

Это было в октябре 1978 года, в Варне, в день закрытия Международного фестиваля мультипликационных фильмов. Огромный зал долгими, дружными аплодисментами встретил решение жюри: присудить один из главных призов — «за большой вклад в развитие искусства мультипликации» — Ивану Петровичу Иванову-Вано.

За большой вклад... Участники и гости фестиваля могли убедиться, что вклад этот действительно огромен: они увидели ретроспективу фильмов старейшего мастера советской мультипликации.

За большой вклад... Я смотрел эти фильмы, хорошо мне известные, и вспоминал, как 43 года назад познакомился с их автором. Поступив работать на студию «Союзмультфильм», я был направлен в съемочную группу Иванова-Вано. В то время он был уже опытным, известным мастером. Никогда не забуду, как тепло, внимательно, дружелюбно отнесся он к новичку, как терпеливо помогал мне освоить азы профессии художника-мультипликатора. Не забуду и сохраню на всю жизнь благодарность судьбе за то, что мне посчастливилось в 40-е и 50-е годы принимать участие в работе

над многими его фильмами-сказками. Могу свидетельствовать: это великолепная профессиональная школа — творческий коллектив Ивана Петровича Иванова-Вано!

Сам он вырос на замечательных традициях русского и советского искусства. Ведь он пришел в мультипликацию в 1924 году, закончив Вхутемас, и принес в нее не только большую живописную культуру, но и неукротимый дух поисков, желание найти свою дорогу в новом искусстве. И вот теперь за его плечами — громадный практический опыт, около полу-сотни фильмов, многие из которых стали вехами в искусстве мультипликации. Ведь это не случайность, что он всегда был в числе пионеров, первооткрывателей, среди тех, кто смело обогащал поэтику мультфильма, завоевывал для него новые и новые территории. Так, И. П. Иванов-Вано принимал участие в работе над «Сенькой-Африканцем» — первым нашим фильмом для детей. Он много сделал для утверждения и развития жанра сказки — народной, классической, современной. Этот жанр Иван Петрович очень любит и мастерски им владеет.

А кто не помнит «Конька-Горбунка»? Он имел поистине всенародный успех, этот первый советский рисованный полнометражный фильм.

Плодотворно экспериментировал выдающийся мастер и в музыкальных жанрах мультипликации. Еще в середине 30-х годов он, в содружестве с В. и З. Брумберг, поставил интереснейший музыкальный сатирический фильм «Сказка о царе Дурандае». Тогда этот опыт не был оценен по достоинству. И вот, спустя три десятилетия, режиссер во всеоружии мастерства возвращается и к этому жанру, и к технике плоских перекладок, продолжая свои искания. Его фильм «Времена года» представляет собой вольную поэтическую фантазию на темы известного произведения Чайковского. Интереснейшая лента!

А «Сеча при Керженце», поставленная совместно с молодым режиссером Юрием Норштейном, который теперь успешно работает уже самостоятельно? Вновь эксперимент, и вновь удачный — в жанре патристической баллады на темы оперы Римского-Корсакова «Сказание



о граде Китеже». Недавно Иван Петрович закончил работу над музыкальным фильмом «Волшебное озеро» — это не только очень важный шаг в творчестве самого режиссера, но и заметное событие в нашем искусстве, потому что здесь сделана попытка, в целом удачная, освоить выразительные возможности стерео-экрана. Первая попытка!

К тому же Иван Петрович преподает во ВГИКе. 40 лет он руководит кафедрой мультипликационного мастерства, и я не берусь считать его учеников. Многие из них становятся его коллегами, сотрудниками, а потом начинают работать самостоятельно.

Что и говорить, 80 лет — возраст солидный. Но у творчества свой календарь, поэтому народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР, профессор Иван Петрович Иванов-Вано по-прежнему за рабочим столом, на съемках, в монтажной, в студенческой аудитории. Крепкого вам здоровья и новых творческих успехов, старейшина!

Федор Хитрук

Людмила Мельвиль

Подводя итоги «параллельного» кино на Западе

Сравнительно недавно в кинематографической жизни Франции произошло несколько событий, которые, несмотря на их внешнюю малозначительность и негромкость, можно назвать итоговыми для некоторых направлений в западном кино. На парижские экраны вышла программа короткометражных лент, созданных во Франции в горячие дни студенческих волнений 1968 года самими участниками этих событий. Большинство фильмов, показанных в серии «Май сам о себе» («Решиться на борьбу, решиться на победу», «Право на слово», «Прекрасный месяц май», «Железнодорожник» и др.), в конце 60-х годов прямо пропагандировали идеи гошизма и левого радикализма, получившие в тот период широкое распространение среди молодежи Запада. Спустя десятилетие фильмы, где речь идет о необходимости немедленного насильственного свержения буржуазного строя, где постоянным рефреном звучат призывы к «тотальной» революции, к разрушению всего, что было создано буржуазной культурой, воспринимаются как

искренние, но во многом наивные и довольно слабые в профессиональном отношении.

В свое время этим фильмам напрочь было отказано в доступе к широкому зрителю, и они демонстрировались только в студенческих и рабочих киноклубах, домах культуры. По случаю десятилетия майских событий леворадикального протеста 1968 года фильмы эти получили — правда, тоже ограниченный — доступ на обычный экран.

Такие фильмы на Западе называют «параллельными», то есть созданными и демонстрируемыми вне традиционной коммерческой системы производства и проката. Это фильмы радикального, часто — левацкого политического содержания и, как правило, выполненные в манере особой, непривычной для массового зрителя. Ведь известно, что экстремистски настроенные сторонники «параллельного» кино категорически отвергают даже прогрессивные явления западного политического кинематографа — на том основании, что они создаются «в системе» и уже поэтому якобы обязательно несут на себе печать буржуазной идеологии...

Претензии теоретиков и практиков «параллельного» кино заявлены в известной парадоксальной формуле Жана-Люка Годара: «Не следует делать политических фильмов, нужно делать фильмы политически». Речь идет об отказе левых радикалов снимать привычные для нормального зрительского восприятия «зрелищные» фильмы политической проблематики и о их стремлении делать такие фильмы, которые уже сами по себе были бы особыми кинематографическими феноменами. В идеале это должны быть фильмы, создаваемые не одним автором, а коллективом, лучше даже, чтобы это были анонимные ленты, причем ленты преимущественно документальные.

Как известно, сами сторонники и пропагандисты «параллельного» кино усматривают его политическую функцию чуть ли не в непосредственном участии в подготовке и осуществлении революционных преобразований в обществе. Так, например, американский леворадикальный кинокритик Леонард Хенни утверждает, что до последнего времени развитие революционного кинематографа происходило уже пос-

ле победы революции (здесь он ссылается на СССР, Кубу, Вьетнам) и было послереволюционным, тогда как, по его словам, сегодня революционное кино — в форме «параллельного» кино — единственное, активно и непосредственно участвующее в процессе подготовки и осуществления социальной революции в США, Европе, Латинской Америке, Африке¹.

Все это станет понятнее, если мы учтем, что «параллельное» кино представляет собой глубоко противоречивое и сложное явление. Здесь убежденная антиимпериалистическая направленность иной раз соседствует с троцкистской или маоистской пропагандой, правдивое изображение тяжелой судьбы рабочих-иммигрантов и беднейшего крестьянства сопутствует самоцельным и эпатирующим поискам в области киноязыка и формы. Противоречивые по своей направленности фильмы «параллельного» кино демонстрировались и на парижском показе серии «Май сам о себе».

Возможно, организаторы показа рассчитывали на определенный зрительский успех и интерес со стороны сегодняшней молодежи Запада к фильмам, рожденным и проникнутым неповторимой атмосферой тех лет. Однако их усилия, несмотря на рекламу, были обречены на неудачу: слишком сильным оказалось ощущение разрыва с безвозвратно ушедшим в прошлое этапом — как в развитии западного кино, так и самого западного общества.

Французский критик Даниэль Соваже недавно в общем-то ушел от истины, когда высказал мнение, что неудача «юбилейного просмотра» «Май сам о себе» была связана и с изменившимся сегодня на Западе идейным климатом, и с пороками самого леворадикального кино, с его дидактизмом, иллюстративностью, техническим несовершенством². Поэтому «юбилейный показ» любительских короткометражных лент, посвященных событиям памятного 1968 года, сегодня и произвел на многих впечатление прощальной тризны по леворадикаль-

ному протесту и как бы подвел малоутешительный итог его влиянию на западное кино и киноведение.

Остается уточнить: какое влияние оказал леворадикальный протест и его идеология на кино и киноведение Запада? Каковы, главное, результаты этого влияния сегодня? Поискам ответов на эти вопросы был, в частности, посвящен ряд «круглых столов», проведенных в последнее время в редакциях многих западных журналов (в этих дискуссиях приняли участие известные социологи, искусствоведы и деятели кино); сюда же относится серия статей, опубликованных недавно в зарубежной кинопечати.

Найти ответы на эти вопросы важно и для нас. Важно потому, что если в каком-то смысле мы и вправе говорить о конце определенного периода в развитии западного кино и киноведения, то косвенное его воздействие продолжает ощущаться как в теории, так и в практике киноискусства Запада и сейчас. Если расцвет левого радикализма принадлежит истории и, в частности, истории кино, то его влияние в кино еще ощутимо сказывается сегодня и, надо полагать, скажется на развитии западного кино и кинотеории в будущем. Поэтому нельзя согласиться с буржуазными критиками, которые по вполне понятным причинам, в конечном счете коренящимся в стремлении к стабилизации классового мира, заинтересованы в создании и распространении мифа о том, что леворадикальный протест сегодня «умер», так и не оказав почти никакого влияния на кинопроцесс.

В действительности сегодня, в начале 80-х годов, мы по-прежнему сталкиваемся с достаточно устойчивым интересом к леворадикальным идеям в западной культуре и искусстве. Это в полной мере верно и применительно к западному кино, к кинотеории, где ныне можно наблюдать и изучать сложные процессы наследования и переосмысления идейного и художественного багажа прошлых лет.

Необходимость подробного рассмотрения этих вопросов вытекает из главных задач марксистско-ленинского искусствоведения и особенностей резко обострившейся в последнее время идеологической борьбы на международ-

¹ См.: L. Hennу. Filmmakers as a Part of a Revolutionary Intelligentsia. In: «The Intelligentsia and the Intellectuals». Ed. by A. Gella. Beverly Hills, 1976.

² D. Sauvaget. Mai 68 par lui même. — «Image et son», mai 1978.

ной арене. В Постановлении ЦК КПСС «О 110-й годовщине со дня рождения Владимира Ильича Ленина» подчеркивается: «Притягательная сила марксистско-ленинских идей, рост авторитета и влияния реального социализма вызывают ожесточенное сопротивление классового противника. Буржуазия и ее идеологи, оппортунисты и ревизионисты всех мастей усиливают борьбу против коммунизма, пытаются фальсифицировать марксизм-ленинизм, выхолостить его революционную сущность...»³ Естественно, что при этом буржуазные идеологи сознательно искажают характер и исторические последствия движения леворадикального протеста конца 60-х годов, которое независимо от его противоречивости и непоследовательности являлось в своей основе антибуржуазным движением.

Характерно, что между концом 60-х и нынешней ситуацией многие западные киноведы усматривают — и не без оснований — очевидную внутреннюю преемственность. Причем, в качестве своего рода точки отсчета здесь чаще всего выступает именно 1968 год, когда киноискусство и теория кино Запада испытали особенно бурный натиск леворадикальных идей и настроений. Не случайно французский критик Марсель Мартен вообще относит начало кинематографического десятилетия 70-х годов к 1968 году, как к событию, ознаменовавшему коренной сдвиг в идеологическом и художественном сознании современного западного общества⁴. Сдвиг этот в общих чертах он и многие другие критики усматривают в радикальной политизации и идеологизации западного кинематографа, в стремлении как можно более непосредственно использовать кино в качестве инструмента социального протеста.

В истории западного кино было много периодов, когда рождение и развитие кинематографических течений происходило под непосредственным влиянием противоречивой, а порой трагической социальной реальности и важных для своего времени политических событий. Можно вспомнить немецкий киноэкспрессио-

низм, французские фильмы периода Народного Фронта, американские фильмы критического реализма 30-х годов, итальянский неореализм. Но если эти течения развивались почти исключительно в национальных границах, то период конца 60-х и начала 70-х годов сблизил ведущие кинематографии Запада по признаку проникновения политики и идеологии в фильмы тех лет, проникновения, имевшего поистине интернациональный характер. Левые радикалы заговорили даже о «коперниковском перевороте», который якобы осуществлялся ими в западном кино с целью вывести его из-под влияния буржуазной идеологии и культуры. Но они были правы лишь отчасти.

Конечно, в период активизации леворадикального движения протеста шла ожесточенная борьба разных тенденций в искусстве, и буржуазный кинематограф всеми силами стремился сначала притушить, а затем, когда это не удалось, ассимилировать новые явления. Однако с конца 60-х годов новые силы в западном кино все более активно заявляют о себе. «Начиная с 1968 года существует очевидная тенденция к расширению политического кино, — писал критик Альбер Сервони на страницах журнала французских коммунистов. — Кроме того, значительно увеличилось число исследований, посвященных взаимоотношениям политики, идеологии и кино... В итоге: сегодня кино интересуется политикой и идеологией гораздо больше, чем до 1968 года (причем, в теории увеличился удельный вес марксизма), а идеология гораздо больше интересуется кинематографом»⁵.

Нужно особо подчеркнуть, что большую роль в этом процессе сыграл как раз заметный рост интереса к идеям марксизма, а также к марксистской методологии в общественном сознании многих социальных групп Запада. Билл Николс в предисловии к составленной им антологии «Кино и метод» пишет, что характерной чертой многих направлений в современном западном киноведении является стремление анализировать фильмы в широком

³ «Правда», 16 декабря 1979 г.

⁴ M. Martin. Du notes sur le cinéma des années 70. — «Ecran-76», N 53.

⁵ A. Cervoni. Le cinéma politique devient-il possible? — «France nouvelle», 1971. N 1350, p. 27.

контексте истории и идеологии, в основе чего лежит, хотя и далеко не всегда последовательное, материалистическое понимание развития истории и социальной обусловленности духовного производства⁶. Нельзя в этой связи не заметить, что здесь, как и непосредственно в области политики, подлинному усвоению идей марксизма в большинстве случаев препятствовали как раз крайности леворадикальной идеологии.

Многие из леворадикальных деятелей западного кино в 60-х и начале 70-х годов, находясь под непосредственным влиянием движений социального протеста и распространения марксистской методологии в западной общественно-политической и эстетической мысли, в частности, в киноведении, возвестили о своем переходе на марксистско-ленинские позиции. В определенной мере это было связано и с ростом интереса западного леворадикального киноведения к наследию советского революционного киноискусства и теории кино, которые, однако, нередко, как уже не раз отмечалось на страницах «ИК», получали в работах adeптов движения искаженную трактовку.

Но ведь еще в начале XX столетия В. И. Ленин указывал на специфическую закономерность борьбы противоположных идеологий, которая выражается в том, что на определенных исторических этапах распространение марксизма «вширь» ведет к искажению его подлинного содержания, вульгаризации, эклектическим сочетаниям с чуждыми ему по духу учениями и концепциями. Развитие леворадикальных течений в западном кино последних лет, эволюция взглядов и концепций теоретиков кино, испытавших на себе влияние левого радикализма (таких, как Паскаль Бонитцер, Серж Даниель, Кристиан Зиммер, Жерар Ленн во Франции, Джеймс Макбин, Амос Фогель, Джин Янгблад в США, Колин Маккейб, Стефен Хит в Англии, Гвидо Аристарко, Франко Пекори в Италии), в полной мере подтверждают эту указанную Лениным общую закономерность процесса идеологической борьбы.

Негативное влияние идеологии левого радикализма с присущими ей нигилизмом и анархизмом привело к тому, что «параллельное» кино и леворадикальные течения в западном киноведении в значительной мере оказались во власти «эстетики разрушения» — эстетики нигилистского и анархистского отказа от классического наследия прогрессивного мирового киноискусства и замены его «лево»-авангардистским» формотворчеством, в ряде случаев тесно смыкающимся с буржуазным модернизмом в западном кино. Как отмечает в этой связи О. Макаров: «Абсолютизация разрушительной миссии художественного творчества, составляющая сущностную черту леворадикальных эстетических воззрений, показывает, что эти воззрения не преодолевают традиций буржуазного идеологического мышления»⁷.

Леворадикальные направления, заявившие о себе в западном кино в конце 60-х годов, при всем отличии друг от друга были сходны в отказе от взглядов на кинематограф как на реалистическое искусство. Это, в свою очередь, обусловило их критическое отношение к теориям кино Базена и Кракауэра, к самой идее «объективного» отражения реальности, которой был противопоставлен тезис о том, что кино отражает реальность исключительно сквозь искажающую призму господствующей идеологии. «Рассмотренная в этом свете классическая теория кино, согласно которой камера является беспристрастным инструментом, охватывающим действительность в ее «конкретной реальности», является сугубо реакционной, — заявили Жан-Люк Комолли и Жан Нарбони по поводу теории Базена. — Что камера в действительности регистрирует, так это смутный, неформленный и неосмысленный мир господствующей идеологии. С первого кадра мы обречены репродуцировать вещи не такими, каковы они в действительности, а как они отражаются в идеологии... Фильм — это идеология, представляющая сама себя, говорящая сама себе, познающая сама себя»⁸.

⁷ О. А. Макаров. Искусство в современной идеологической борьбе. М., «Искусство», 1975, стр. 138.

⁸ J.-L. Comolli and J. Narboni. Cinema — Ideology — Criticism. In: «Movies and Methods», p. 25.

⁶ «Movies and Methods. An Anthology». Ed. by B. Nichols. Berkeley — Los Angeles — London, 1976, p. 11.

Источником «идеологичности» кинематографа левые радикалы объявили поэтому не замыслы и намерения художника, не его политическую, общественную и идеологическую позицию, а сам фотографический образ капиталистической действительности, «иллюзию реальности», являющуюся якобы по самой своей «природе» однозначным отражением буржуазных общественных и идеологических отношений. В статье Рона Барнетта «Фильм — технология — идеология», опубликованной в первом номере начавшего выходить в Монреале в 1977 году леворадикального киножурнала «Синетрэктс», прямо утверждается, что кинокамера — это «идеологический инструмент», она как бы смотрит в мир глазами буржуазии. Более того, «камера не воспроизводит того, что она видит», она структурирует и искажает изображаемый на пленке мир так, как того требует «господствующая идеология», создавая тем самым «иллюзорную вселенную». Барнетт утверждает, постоянно ссылаясь на идеи, выдвинутые его французскими коллегами из леворадикальных киножурналов «Синетик» и «Кайе дю синема», что само изобретение кино было не техническим открытием, а выполнением социального заказа, в свою очередь продиктованного буржуазной идеологией⁹.

Левые радикалы утверждают, что важнейшим инструментом буржуазного идеологического господства в кино является готовность зрителя довериться «иллюзии реальности», отождествлять себя с действующими лицами фильма. Поскольку в соответствии с идеей об «идеологической» природе кинокамеры и кинокадра изображение на экране считается насквозь проникнутым буржуазной идеологией, постольку и зритель якобы неизбежно оказывается в плену буржуазных идеологических представлений.

С этой точки зрения, истоки «буржуазности» кино как бы заключены в самой структуре фото- и киноизображения. Жан-Луи Бодри, например, утверждает, что технологическое усовершенствование линз кинокамеры было чуть

ли не составной частью идеологического проекта буржуазии, поднимающейся к власти. Функция линзы состоит в воспроизведении «возрожденческой перспективы», то есть иллюзии глубины, достигаемой на двухмерной плоскости экрана при помощи геометрической фигуры треугольника, предполагаемой линии горизонта, единой точки отсчета перспективы и потенциальной возможности продолжить взгляд в одном направлении как угодно далеко. «Эта возрожденческая перспектива, — пишет Джеймс Макбин, — с ее иллюзией безграничного пространства и возможностью поместить зрителя в любую желаемую точку вместо того, чтобы предоставить глазу возможность и свободу выбирать и самому составлять различные системы отношений между элементами изображения, например, иконы, представляет восходящей к власти буржуазии, особенно индустриальной буржуазии, идеологическое орудие, с помощью которого она может выдавать за реальность тот образ мира, который является для нее наиболее предпочтительным и соответствующим данной социально-экономической системе»¹⁰. Перспективное киноизображение, таким образом, для левых радикалов превращается в стигмат буржуазной идеологии, как бы «выделяющейся» из самой линзы кинокамеры.

Единственный выход левые радикалы видят в так называемой «деконструкции» буржуазной идеологии в кино посредством разрушения «иллюзии реальности» кинокадра, что, как они считают, и достигается в «параллельном» кино. Теория «деконструкции» претендует на разрушение буржуазной идеологии в кино путем показа условности изображаемого материала, «дистанцирования» от него, показа самого процесса кинопроизводства и тому подобное. Девиз «параллельного» кино, согласно Годару, звучит следующим образом: «Не репрезентация, а презентация, не развлечение, а борьба». Под «презентацией» в данном случае имеется в виду показ того, как практически функционирует буржуазная идеология в обществе,

⁹ R. Burnett. Film — Technology — Ideology. — «Cine-Tracts», 1977, N 1, pp. 6—7, 9.

¹⁰ J. MacBean. Film and Revolution. Bloomington and London, 1975, p. 322.

как она проникает в культуру и искусство и тому подобное. Эти вопросы Годар пытался практически разрешить во многих своих фильмах и, в частности, в одной из своих последних работ «Номер два», выполненной в технике видеозаписи, перенесенной на киноплёнку. Фактически все содержание и действие в фильме сводится к изображению нескольких телевизионных экранов, на которые Годар, показанный сидящим в студии, проецирует различные фотографии, кадры, изображения, комментируя их титрами и голосом. Появляющиеся на экране сразу несколько кадров — все разного размера, в каждом отдельный персонаж, что, по замыслу автора, должно было иллюстрировать ситуацию отчуждения в буржуазном обществе. Если на экране появляется один кадр, то он окружен густой черной рамкой, которая, опять-таки по авторскому замыслу, должна препятствовать созданию «иллюзии реальности» изображения. В отдельных сценах мы видим самого Годара, сидящего у видеоустановки и как бы произвольно чередующего отдельные кадры. Едва ли не наибольшую нагрузку в этом фильме несет не само изображение, а титры и комментарии, которые пишет на видеоленте Годар. «Номер два» должен был бы стать идеальным «параллельным» фильмом, предлагающим «свободу для воображения». Вообще особенности стилистики «параллельного кино» — злоупотребление планом-эпизодом, то есть планом, чья длительность значительно превышает среднюю, минимальная монтажная склейка, съемка неподвижной камерой, без пространственного глубинного монтажа и крупных планов и так далее. Для разрушения «иллюзии реальности» в кадре нередко оказывается сама камера и микрофон, аппаратура и даже съемочная группа. Более того, некоторые «параллельные» кинематографисты настаивают даже на создании технически и в профессиональном отношении сознательно несовершенных фильмов, утверждая, что совершенное в техническом и художественном отношении кино «реакционно в своей политической функции».

Свою альтернативу реалистическому образу, который совершенно произвольно объявлен

«закрытым текстом», левые радикалы называют «открытым текстом» или «небуржуазным кинематографическим стилем», как бы подразумевая уже в самом этом названии, что реализм... «буржуазен»! Здесь теоретики «параллельного» кино идут в полном смысле слова по следам кинематографических экзерсисов Годара. В их толковании, основная цель «небуржуазного кинематографического стиля» заключается в попытке избежать «впечатления реальности» и «репрезентации буржуазной идеологии» в трехмерном перспективном пространстве каждого кадра. В идеале это достигается с помощью неподвижной сцены и параллельного ей движения камеры (как, например, в сцене автомобильного затора в годаровском «Уик-энде»). «Глаз» камеры никогда не следует за героем, съемка производится в одном плане, причем параллельное движение камеры рассчитано на то, чтобы «схватить» как можно больше контекста действия и не «служить» какому-либо одному персонажу. Пропагандируемая «параллельным» кино киностилистика исключает глубинную мизансцену и глубинное движение камеры (наплыв, удаление и тому подобное) — с тем, чтобы ликвидировать, насколько возможно, ощущение перспективы. «Идеологическая интерпретация напрашивается сама собой, — заявляет Брайен Хендерсон, — глубинная мизансцена структурирует буржуазный мир бесконечно глубоким, сложным, двусмысленным, даже мистическим». В случае же предлагаемой левыми радикалами «плоскостной» стилистики, по его словам, «нет двусмысленности и моральной сложности... Здесь зритель имеет перед собой одно простое плоскостное изображение мира, которое он должен изучить, подвергнуть критике, принять или отвергнуть целиком»¹¹.

По мысли левых радикалов, «деконструкция», создающая идеальный «открытый текст», оставляет абсолютный простор для зрительской фантазии и воображения, домысливания, соучастия в нем и так далее. Однако нельзя не признать, что, выступая на словах за сво-

¹¹ B. Henderson. Towards a Non-Bourgeois Cinema Style. In: «Movies and Methods», p. 436

боду творческого поиска и эксперимента, «параллельное» кино жестко нормирует, ограничивает деятельность художника строгим набором «правил», чисто условных приемов, которые не могут не сковывать свободный поиск кинематографической выразительности. На практике «разорванное», «разрушенное» в соответствии с рецептами «деконструкции» киноповествование не только не представляет зрителю никакой свободы восприятия, но, напротив, насильственно навязывает ему лишь одно прочтение киноматериала. Так называемый «открытый текст» на деле оказывается совершенно «закрытым» для критического зрительского восприятия и интерпретации.

Помимо критики реализма за его якобы «буржуазность», другой характерной чертой леворадикальных программ, навязанных «параллельному» кино, было стремление — разумеется, в совершенно особом понимании этих целей — превратить кинематограф в прямое и непосредственное орудие классовой борьбы. При этом нередко кинематограф расценивается как примитивный, лишенный особой художественной специфики инструмент политической власти, но по силе своего воздействия не идущий ни в какое сравнение с другими средствами. Достаточно сказать, например, что в ходе майских событий 1968 года в Париже движение протеста как-то само собой, стихийно обратилось к киноагитации и кинопропаганде. Так, в мае месяце в Сюрне, почти сразу же после на шумевшей «битвы за Синематеку», когда правительство было вынуждено отступить и отказаться от своих планов превращения Французской Синематеки в послушное орудие официальной культурной политики¹², спустя неделю после начала столкновений молодежи и студентов с полицией состоялся митинг работников кино небывалого размаха: в нем приняло участие более 1500 человек. Митинг принял декларацию и провозгласил создание так называемых «Генеральных Штатов кино» (по аналогии с Французской революцией). Эта декларация, которая стала одной из

первых культурно-политических программ «параллельного» кино, требовала полностью освободить кино от власти капитала и от диктата коммерческого производства и проката.

«Всякое освобождение кино, всякое создание новых структур должно начинаться с разрушения старого»¹³, — провозглашалось в декларации. Под ней стояли подписи многих известных деятелей французского кино — Жана-Люка Годара, Франсуа Трюффо, Луи Малля, Алена Рене и других. «Генеральные Штаты кино» просуществовали недолго, и многие из первоначально примкнувших к ним кинематографистов сразу после спада накала студенческой борьбы вернулись в систему кинокоммерции. Однако целый ряд групп «параллельного» кино, влившихся в 1968 году в «Генеральные Штаты», продолжал работу по осуществлению «культурной революции», что в свою очередь получало теоретическое обоснование у леворадикальных киноведа.

В этот период на Западе появляются самые разнообразные кинообъединения леворадикальной ориентации, выдвигающие собственные культурно-политические программы и обратившиеся к кино как к наиболее эффективному средству массовой политической пропаганды и агитации. Среди них — «АРК», «Искра», группа «Красная линия», «Генеральные Штаты кино», группа «Дзига Вертов», «Медведкино» и многие другие, самых разных направлений, одни из которых существовали совсем недолго, а другие прошли сложную и противоречивую эволюцию вплоть до наших дней. Это были группы «параллельного» кино, в которых левые радикалы увидели наиболее полное воплощение своих эстетических и политических идей. В данном случае мы сталкиваемся с последовательным, а в ряде случаев даже навязчивым стремлением утвердить общие и абстрактные принципы леворадикальной идеологии в конкретных формах художественного творчества — в кино.

Один из этих программных принципов следующий: современное буржуазное общество является безнадежно «одномерным», не остав-

¹² См. об этом подробнее: С. Ю т к е в и ч. Заметки о друзьях и недругах советского кино. — «Искусство кино», 1978, № 4.

¹³ Цит. по «Image et son», mars 1978, p. 70

ляющим ни малейшего «зазора» для проявления человеческой свободы, а потому единственный выход — отвергнуть его разом и целиком и искать решения существующих проблем за его пределами, «вне системы». Этот тезис леворадикальной идеологии, получивший наиболее четкое, даже афористическое выражение в концепции Маркузе, непосредственно переносится и на кино. В результате левые радикалы (или по крайней мере наиболее последовательные из них) разом отвергают официальный кинематограф как таковой и все надежды возлагают на «разрушение» старых и создание совершенно новых форм кино. Даже прогрессивные явления западного политического кинематографа отвергаются ими как якобы «недостаточно радикальные» в борьбе с властью капитала. Одно лишь «параллельное» кино считают они отвечающим задачам «тотального» социального и политического освобождения.

«Вся возможная деятельность в рамках официального кино, — пишет, например, французский леворадикальный киновед Жерар Ленн, — по сути дела должна сводиться к хитрости: речь идет о том, чтобы ухитриться «протасить» хоть какие-то крупницы революционного содержания сквозь заслоны буржуазной идеологии. Только в параллельном кино борьба может стать подлинно коллективной»¹⁴.

Обращают на себя внимание две характерные особенности программ и манифестов «параллельного» кино, резко расходящиеся с марксистско-ленинской концепцией культурной революции. Во-первых, это связано с предельно нигилистическим отношением ко всему западному кинематографу, который, независимо от наличия в нем прогрессивных и демократических течений, огульно объявляется «буржуазным» и «реакционным». Во-вторых, с иллюзией, будто бы «параллельное» кино является чуть ли не главной, если не единственной, художественно-политической силой, способной оказывать непосредственное воздействие на ход классовой борьбы.

Безоговорочно отвергая весь западный кинематограф, кроме «параллельного», они выступают с предельно нигилистическим лозунгом «Смерть кино!» (буквально так и называется книга упоминавшегося выше Жерара Ленна). «Кино умерло» — такова, по их мнению, аксиома, с помощью которой дается определение нынешней ситуации в западном кинематографе. Определение это, конечно же, насквозь спекулятивно и демагогично. Но вместе с тем по-своему закономерно, поскольку объектом нападок левых радикалов оказывается сама специфика кинематографа как искусства. Вообще отношение к кинематографу как к искусству объявляется левыми радикалами результатом господства буржуазной идеологии и получает название «синефилии», то есть любви, увлечения «зрелищем» как таковым.

Конечно, критический пафос левых радикалов может быть оправдан в тех случаях, когда речь идет об отказе от бессодержательных образцов буржуазной «массовой культуры». Однако в пылу критической полемики левые радикалы начинают требовать вынесения смертного приговора не только буржуазному искусству, но и самому киноискусству как таковому, поскольку оно — «искусство», а следовательно — и «зрелище». «Конкретная цель зрелища — быть предметом потребления»¹⁵, — восклицает, например, французский леворадикальный теоретик и кинокритик, сотрудник журнала «Тан модерн» Кристиан Зиммер и отвергает «зрелище» вообще, а вместе с ним практически и все западное кино. «Конкретность, визуальность кино — это, как известно, качества для него органичные, неотъемлемые от самой его природы, но для Зиммера — они «от лукавого», так как «внесены» в кинематограф... господствующей идеологией!»¹⁶ — замечает по этому поводу М. Шатерникова.

Для обозначения отвергаемого левыми радикалами «официального» кинематографа (а по сути дела — всего западного кино) в их работах используется «аббревиатура «П. Р. И.».

¹⁵ Ch. — Zimmer. *Cinéma et politique*. Paris, 1974, p. 40.

¹⁶ М. Шатерникова. Левацкие мистификации г-на Зиммера. — «Искусство кино», 1975, № 12, стр. 152.

¹⁴ G. Lenné. *La mort du cinéma: film/révolution*. Paris, 1971, p. 89.

Это — «повествовательно-репрезентативно-индустриальная» форма господствующего буржуазного кинематографа. Впервые это выражение появилось, пожалуй, в работе Клодин Эйзикман «Наслаждение-кино» в 1976 году¹⁷, но сегодня оно стало общераспространенным, поскольку в сжатой форме отразило как сокровенные идеи, так и программные представления леворадикальных киноведов.

Согласно Эйзикман, являющейся членом «параллельной» киногруппы «Парижский кинокооператив», наиболее продуктивные и творческие явления мирового киноискусства, которыми, по ее мнению, являются экспериментальное и авангардистское кино от Деллюка и Ганса до Уорхола и Мекаса, не входят в систему «П. Р. И.». Причем любопытно, что хотя Эйзикман описывает в скептических тонах опыт «рабочего кино», в действительности представляющего собой одно из наиболее перспективных течений «параллельного» искусства на Западе¹⁸, в качестве предшественников французских левых радикалов в кино она вынуждена назвать не только американское «подпольное» кино, но и «новое кино» Латинской Америки.

Для сторонников западного «параллельного» кино авторитет таких латиноамериканских кинематографистов, как Фернандо Соланас и Отавио Хеттино, почти непререкаем. Их высокого революционного накала — хотя и не свободная от крайностей — программная статья «По направлению к третьему кино» часто расценивается европейскими леворадикалами чуть ли не как культурно-политический манифест «параллельного» кинематографа. Как известно, в этой статье Соланас и Хеттино выдвинули концепцию «трех кино», в которой оказалось обойденным кино советское. «Первое кино» — это Голливуд и его национальные эпигоны; «второе кино» — это «новая волна», которая, однако, так и не смогла стать реальной и жизненной альтернативой буржуазному коммер-

ческому кинематографу, и, наконец, «третье кино» — это, по их определению, «герилья с кинокамерой», составная часть революционно-освободительного движения. Говоря о «третьем кино», они в качестве примеров называли по сути своей «параллельные» ленты — такие, как фильм «Мне нравятся студенты», снятый в конце 60-х годов уругвайскими студентами во время университетских волнений в Монтевидео и финансируемый самими студентами совместно с местным кино клубом.

Призывая к бескомпромиссной борьбе с буржуазным кинематографом, Соланас и Хеттино писали: «Сегодня существует их культура и наша культура, их кино и наше кино. Поскольку наша культура — это импульс к освобождению, она будет существовать до тех пор, пока освобождение не станет реальностью: это культура разрушения, из которой вытекает искусство, наука и кино разрушения»¹⁹. Как видно, здесь идея «разрушения» имеет вполне определенную идейную направленность, за ней стоит представление о противоборстве двух культур — буржуазной и освободительной. Разрушение именно реакционной буржуазной культуры является здесь необходимой предпосылкой и для торжества культуры и искусства социального освобождения, и для дальнейшего поступательного художественного развития. При этом Соланас и Хеттино специально подчеркивают, что перед революционным кино стоит двойственная задача: не только разрушение буржуазных идеологических образов, но и создание новых прогрессивных революционных идеалов.

Что же касается западных леворадикальных теоретиков кино, то они всячески акцентируют именно «разрушительные» аспекты. «Трехчленное» деление мирового кино, предложенное латиноамериканскими кинематографистами, они используют для попыток решения взаимоисключающих задач: с одной стороны, чтобы заявить широкую антиимпериалистическую платформу, а с другой — отдать дань распространенному среди промаоистски настроенных

¹⁷ С. Эйзикман. *La jouissance — cinéma*. Paris, 1976, p. 10.

¹⁸ См. об этом: А. Медведкин. Атакующий кинематограф (рабочее кино Франции). — «Советский экран», 1971, № 8.

¹⁹ F. Solanas and O. Gettino. *Toward a Third Cinema*. In: «Movies and Methods», p. 46.

левых радикалов антисоветизму. Клевета на реальный социализм и его искусство, конечно, сильно компрометирует направленность их радикальной антибуржуазной критики.

Например, Ги Эннебель, известный французский критик и киновед, стоящий на леворадикальных позициях, автор глубоко противоречивый, в изданном в 1975 году «Путеводителе по антимпериалистическим фильмам», в котором он систематизировал и проаннотировал более 300 лент «параллельного» кино, заявил, что главным объектом критики должен быть «первый мир», куда он тенденциозно зачислил «первостепенных империалистов и гегемонистов» — США и СССР, и «второй мир», то есть «второстепенный империализм» Западной Европы, Японии и Канады. Мертвенно-догматическим духом маоизма веет от такой, с позволения сказать, «теоретической» классификации. И только «третье кино», кинематографию развивающихся стран, к которой, по его представлениям, примыкает западное «параллельное» кино, он считает действительным носителем идей социального освобождения, только оно и может, по насквозь спекулятивной концепции критика, противостоять тлетворному влиянию буржуазной идеологии²⁰.

Как видно, в этих пассажах Эннебеля смешаны принципиально разнокачественные явления: стремясь поддерживать многие действительно прогрессивные кинематографии развивающихся стран, он при этом не только закрывает путь к пониманию сложной динамики идейно-художественного развития западного кинематографа, но и искаженно интерпретирует как советское киноискусство, так и природу советского общественного строя, отдавая тем самым дань наиболее расхожим стереотипам буржуазной идеологии и пропаганды.

К этому можно добавить, что леворадикальная теория «культурной революции», поддержанная рядом представителей западного «параллельного» кино, которая с первого взгляда выдержана в духе ортодоксальных маоистских «дацзыбао», своими идейными корнями

все же несомненно уходит именно в почву Запада. В самом деле, не кто иной, как Маркузе в своей статье «Пересмотр понятия революции» пытался обосновать леворадикальную концепцию «трех миров», причем, трактовал эти «миры» не как географические, а как социально-политические понятия. Иначе говоря, для Маркузе за понятием «третий мир» скрываются лишь имеющие, как он утверждает, международный характер и масштабы силы леворадикального протеста²¹. Соответственно с этим и западное «параллельное» кино для леворадикальных киноведов оказывается едва ли не важнейшим компонентом этого протеста.

Одним из первых таких фильмов, созданных в США и отразивших идеологию «новых левых», можно считать документальную ленту Роберта Машовера и Нормана Фраштера «Нарушители спокойствия», снятую в 1964 году. Фильм рассказывает о деятельности белых радикалов (среди них — получивший позднее известность Том Хейден, один из руководителей леворадикальной организации «Студенты за демократическое общество») в негритянской общине Нью-арка, об их попытках поднять негров на борьбу и социальный протест, о трудностях, встающих на этом пути.

В следующем году эти же кинематографисты вместе с Робертом Креймером создали кинообъединение «Ньюзрил», которое уже вскоре стало центром кинематографической пропаганды и агитации американских «новых левых». «Ньюзрил» имел свои отделения в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Детройте. В этом леворадикальном объединении были сняты и прокатывались документальные ленты: «Колумбийский бунт» — о студенческих волнениях в Колумбийском университете Нью-Йорка, «Женский фильм» — о движении за женское равноправие, «Люди поднимаются» — репортаж о пуэрториканской общине Нью-Йорка, «Научи наших детей» — о

²⁰ Guide des films anti-imperialistes. Realise par Guy Hennebelle. Paris, 1975.

²¹ H. Marcuse. Re-examination of the Concept of Revolution. In: «All We Are Saying... The Philosophy of the New Left». Ed. by A. Lothstein. N. Y., 1971, p. 276.

жестоком подавлении полицией восстания заключенных в тюрьме Аттика, «Революция до победы» — о борьбе палестинцев за свои права, а также другие фильмы.

Примерно тогда же возникла другая леворадикальная группа — «Американский документальный фильм», организованная Джерри Столлом и получившая известность благодаря фильму «Сыновья и дочери», в котором разоблачался захватнический характер войны во Вьетнаме. Всего «Американским документальным фильмом» было снято 9 документальных лент радикального политического содержания, среди них — «Бумаги Пентагона и американская демократия». Кроме «Ньюзрилы» и «Американского документального фильма», можно назвать «Трехконтинентальный киноцентр», «Зимний киноколлектив» (известный, в частности, по яркой антивоенной ленте «Зимний солдат»), «Кинообъединение йиппи» и целый ряд других кинообъединений «новых левых». В 70-х годах в США появились новые, хотя и менее многочисленные, леворадикальные киногруппы — «Революционный кинокомитет», «Великий поход», «Фильмы нового дня», «Кинокооператив нового мира», «Фильмы за социальные преобразования» и другие.

Эти киногруппы стремились максимально оперативно отвечать на актуальные политические события, связанные как с самим леворадикальным протестом, так и с более широким кругом политических вопросов. Так, в 1972 году по инициативе «новых левых» в Нью-Йорке была предпринята попытка устроить фестиваль кубинских фильмов, который позднее был запрещен властями. С другой стороны, «параллельные» фильмы, создаваемые леворадикальными кинематографистами в США (да и в других странах Запада), это как бы живая кинолетопись движения протеста, свидетельство трудностей, противоречий и препятствий, встающих на его пути. Это и показатель идейных метаний левых радикалов, противоречивой эволюции самого этого движения.

В таких «параллельных» фильмах как будто бы живет сегодняшний день, его проблемы, надежды и иллюзии. В этом — одновременно и сила «параллельного» кино, стремящегося чут-

ко улавливать пульс современности, и его слабость, поскольку такая сиюминутность часто не дает возможность увидеть истинные социальные перспективы. Максималистские иллюзии левых радикалов четко отразились, например, в фильме Роберта Креймера «Лед», где нарисована фантастическая картина борьбы «городских партизан» в Нью-Йорке против якобы пришедшего к власти тоталитарного фашистского режима. Снятый в 1970 году, этот фильм, с одной стороны, стал разновидностью антиутопии, действие которой должно было, по замыслу автора, развернуться в скором будущем, а с другой — имел довольно пессимистическую концовку: разгром «партизан», торжество, хотя бы временное, сил «порядка».

Другая работа Креймера — «Вехи» — снята в 1975 году совместно с Джоном Дагласом; это уже более сдержанная по тональности, хотя тоже отнюдь не бесспорная, попытка нарисовать панораму современного американского общества, вспомнить основные вехи его исторического прошлого, заглянуть в его будущее. Креймер и Даглас вспоминают о геноциде в отношении коренного индейского населения Америки, осуществлявшегося белыми переселенцами, о постыдной вековой практике рабства, о карибском кризисе и войне во Вьетнаме, о широком движении протеста 60-х годов. Здесь уже нет места экстремистским чаяниям левых радикалов, отраженным в «Льде», повествование более спокойное, ровное — настолько, что Эмиль де Антонио, другой американский кинематографист леворадикальной ориентации, даже усмотрел в «Вехах» поразительные интонации.

Сам Антонио, выступивший еще в 1969 году с антивоенной лентой «В год свиньи», посвященной борьбе вьетнамского народа против империалистической агрессии, в 1976 году совместно с оператором Хаскелом Уэкслером в течение двух с половиной дней снял фильм-интервью «Уэзер андеграунд». Это рассказ о леворадикальной террористической группе, возникшей после раскола в организации «Студенты за демократическое общество». «Уэзермены» («Метеорологи») избрали тактику террора, провокаций, поджогов и бомбометания —

словом, традиционный арсенал анархизма и терроризма. Тем самым они не могли не оказаться в полной социальной изоляции, а осуществленные ими взрывы так и не разрушили «истеблишмент».

«Уэзермены» находились в глубоком подполье, когда Антонио ценой больших трудов связался с ними и уговорил дать ему киноинтервью. Пятеро террористов (среди них — Бернардин Дорн, та самая, которая в свое время открыто восхищалась зверским убийством «семьей» Мэнсона голливудской актрисы Шарон Тейт) показаны в фильме со спины, чтобы избежать опознания полицией. Они рассказывают о целях своей организации, скандируют «революционные» лозунги, предрекают скорую насильственную гибель американского империализма.

Этот фильм Эмиля де Антонио, только что снятый, сразу же был арестован полицией, однако после того, как 45 известных американских кинематографистов (среди которых были Питер Богданович, Ширли Маклейн, Уоррен Битти, Гарри Беллафонте и другие) подписали декларацию протеста, отснятую пленку вернули автору. «Уэзер андеграунд» имел в США «параллельный» прокат, который не вызвал особого интереса. Последнее обстоятельство объясняется в первую очередь тем, что фильм открыто пропагандирует терроризм, то есть тактику, которая стала тупиком для движения протеста и, как, в частности, свидетельствуют об этом события в Италии, объективно льет воду на мельницу правых и охранительных элементов.

Говоря об опыте «параллельного» кино в США, нужно подчеркнуть, что одним из важных его истоков явилась традиция «подпольного» кино, вернее, то его направление, которое с конца 60-х годов все в большей степени отказывается от целей индивидуалистического художественного самовыражения и обращается к леворадикальной политической пропаганде. Едва ли не самым популярным жанром здесь стало интервью, используемое для наглядной политической агитации по злободневным вопросам, прежде всего — по Вьетнаму. Питер Вульф и «Зимний киноколлектив», Дже-

ралд Пейл и «Ньюзрил» снимали разоблачительные в своем документализме кадры вьетнамской авантюры, студенческого антивоенного протеста, проводили интервью с американскими солдатами, вернувшимися из Юго-Восточной Азии и осознавшими, что служили там отнюдь не «делу свободы», как в этом убеждала их официальная пропаганда. «Подпольные» мультипликаторы сделали короткий фильм о том, как Микки Маус был призван в американскую армию и убит во Вьетнаме. Гибель национального символа — так восприняло «подпольное» кино войну во Вьетнаме.

Питер Розан и Майк Грей посвятили свои документальные ленты «Черным пантерам» и негритянскому движению в США, протоколировали убийство Фреда Хемптона и других чернокожих активистов агентами ФБР, брали интервью у жертв расистского произвола. Питер Робинсон, Кейт Миллет и «Коллектив кинохроники Сан-Франциско» отразили в своих фильмах движение американских женщин за равноправие. Марк Вейс, Майкл Андерсон, Пол Джекобс, Саул Ландау и многие другие «подпольные» кинематографисты рассказывали о «новых левых», их организациях, целях, вожаках. «Кинообъединение йиппи» выпустило несколько крикливых фильмов о «молодежной интернациональной партии» («йиппи»), о «контркультуре», о фестивалях в Вудстоке, о постановках «Ливинг-театра».

Хроникально-документальный жанр, так сильно отличающийся от прежней авангардистской традиции американского «подпольного» кино, был основным, но вовсе не единственным. Помимо него было снято также несколько игровых фильмов радикального политического содержания. Но именно документальная хроника и интервью наиболее успешно служили целям «параллельной» кинопропаганды леворадикальных движений протеста конца 60-х и начала 70-х годов в США.

Если в Америке с середины 70-х годов «параллельное» кино в какой-то мере идет на убыль, снова уступая место авангардистскому формотворчеству «подпольного» кино, то во Франции эти направления и по сей день продолжают существовать наравне друг с другом.

Первые объединения «параллельного» кино возникли здесь еще в середине 60-х годов и в основном состояли из представителей «левой», радикально настроенной молодежи и интеллигенции, которые стремились найти поддержку среди рабочего класса (что было менее характерно для их американских коллег) и вели работу в его кругах²². Так, в декабре 1967 года, когда ничто еще как будто бы не предвещало майских волнений, Крис Маркер и Марио Марре возглавили киногруппу, снимавшую забастовку рабочих на одном из заводов Безансона и демонстрировавшую отснятые ленты прямо в цехах.

Во время съемок Маркер и Марре предприняли попытку непосредственно подключить самих рабочих-забастовщиков к созданию фильма. На этой основе, собственно, и образовалась так называемая группа «Медведкино», выпустившая еще до накала событий 1968 года такие «параллельные» ленты, как «Борющийся класс» и «Образы нового общества». Само название группы — «Медведкино» — четко указывало на мастера советского документального фильма А. И. Медведкина, творческий опыт которого послужил для Маркера и Марре одним из отправных пунктов. Нужно, однако, сказать, что в некоторых случаях именем Медведкина пытались прикрыться и ультрагошисты, троцкисты и маоисты. О безосновательности таких претензий ясно сказано в статье Р. Юренева «Александр Медведкин», где наряду с этим показан конструктивный характер заимствований из опыта советского документального кино прогрессивными рабочими киногруппами Франции, ФРГ, Англии, Алжира, Испании, Аргентины, Чили²³.

В том же 1967 году другое «параллельное» кинообъединение «Слон» («Общество содействия новым произведениям») коллективно создало антимпериалистический и антимилитаристский фильм «Вдалеке от Вьетнама». Мы уже говорили, что в 1968 году многие группы «параллельного» кино во Франции объединились в

«Генеральные Штаты кино», просуществовавшие, впрочем, недолго. Но и после многие из этих групп продолжали работу — печально известная группа «Дзига Вертов» (во главе с Годаром и Жан-Пьером Гореном), к которой на различных этапах примыкали Жерар Мартен, Натали Бияр, Арман Маро и Жан-Анри Роже, «МК-5» (руководитель Марен Кармиц), «Синема-либр» (ультралевой ориентации), «Динадиа» (позднее — «Синесите», наиболее интересная среди названных, близкая к ФКП), «Крепак-Скопкolor» («Исследовательский центр постоянного обучения и культурного действия»), основанный журналистами, уволенными за леворадикальные убеждения с французского телевидения, и многие другие.

Здесь следует подробнее остановиться на важном и принципиальном вопросе об отношении западного леворадикального кино и киноведения к творческому наследию Дзиги Вертова (тем более что его имя приняла левацкая, промаонистская и антисоветская киногруппировка Годара — Горена). «Сегодня многие из положений Дзиги Вертова... оказываются в центре жарких творческих и идеологических дискуссий. Характерно, что именно понятие «киноправды», введенное Вертовым в терминологическое обращение, стало предметом многочисленных интерпретаций, в том числе и спекулятивных. А спекулятивные, произвольные толкования теоретических положений Вертова возможны большей частью в том случае, когда творческий метод его рассматривается в отрыве от творческой цели, которую он определил для себя как коммунистическую расшифровку мира»²⁴, — подчеркивалось в предисловии к историко-творческой анкете, проведенной журналом «Искусство кино» и посвященной Вертову. Именно о последовательной коммунистической целенаправленности исканий советского режиссера-документалиста и теоретика кино и забывают те из его современных западных элигонов, которые стремятся использовать его имя и высокий авторитет для апологии антиреализма, окрашенного к тому

²² См. об этом: А. Брагинский. Французский политический кинематограф. В сб.: «Мифы и реальность». М., «Искусство», 1976.

²³ Р. Юрнев. Александр Медведкин. — «Искусство кино», 1979, № 4.

²⁴ «Дзига Вертов — поэт Революции». — «Искусство кино», 1971, № 2, стр. 104.

же антисоветскими красками, характерный пример чего и является собой бесславная деятельность группы «Дзига Вертов»²⁵.

Отсюда видно, что «параллельное» кино необходимо рассматривать как глубоко противоречивый феномен, в рамках которого уживаются самые различные течения и направления — от «рабочего кино» до сектантских объединений гошистской ориентации. В ряде групп действуют как леворадикалистские, так и троцкистские и промаоистские элементы, для многих из которых типичны антисоветские установки, искажение политики французских коммунистов. Проникновение такого рода взглядов и идей на «параллельный» экран, конечно, является реакционным явлением.

Однако нельзя не заметить, что понятие «параллельное кино» прилагается во Франции к явлениям разным, порой противоположным. Есть и иное «параллельное кино»: есть фильмы, созданные в других кинообъединениях, весьма метко и резко критикующие засилье монополий, империализм, буржуазную идеологию. Внимание в этих объединениях уделяется показу тех бесчеловечных условий, в которых работают и живут иммигранты во Франции (фильм «Странные иностранцы» группы «Крепак-Скопкolor»), защищаются права женщин («Истории А» Шарля Бельмона и Мариель Иссартель), разоблачается продажность буржуазной демократии («Тайное очарование буржуазной демократии» объединения «Синемаруж»). Сегодня в «параллельном» прокате во Франции можно увидеть фильмы Вертова и Эйзенштейна, ленты, созданные вьетнамскими и кубинскими кинематографистами, фильмы-репортажи о борьбе Фрелимо в Мозамбике и о других национально-освободительных движениях.

В настоящее время во Франции существует более 30 групп и объединений «параллельного» кино. В рамках этого «параллельного» кинодвижения выделяются два основных течения, которые французский критик Клод Бейли как-

то раз назвал «белым» и «красным» авангардом. Первое течение, называемое также «синема дифферан» (то есть «иное», нетрадиционное, экспериментальное кино), уделяет большое внимание вопросам художественной формы, тщетным попыткам выработки нового «альтернативного киноязыка». Второе течение — «синема милитан» (или «борющееся» кино), в основном стремится донести до зрителей «новое содержание», используя для этого более традиционную форму, например, документальный репортаж, хронику. Первое направление представлено во Франции такими группами, как «Коллектив молодого кино», «Парижский кинокооператив», «Кооператив кинематографистов». Второе — «Синелют», «Синема либр», «Синетик» и другие.

По словам Ги Эннебеля, оба течения — «борющееся» и «экспериментальное» кино — четко оформились после 1968 года. Впрочем, сам термин «синема дифферан» датируется еще 1965 годом, когда французский кинокритик Анатолий Доман так назвал экспериментальные короткометражки Пьера Каста, Жана Руша и Романа Полянского. В эту же категорию им были зачислены фильмы американского «подпольного» кино — «Скорпион восставший» Энгера, «Бриг» Мекаса, «Эхо тишины» Голдмана и другие. Начиная с 1974 года под этой рубрикой идут независимые фильмы на кинофестивале в Тулоне, а с 1976 года выходит журнал «Синема дифферан».

Отношения между «борющимся» и «экспериментальным» кино на протяжении более десяти лет, истекших с 1968 года, складывались порой напряженно: первое обвиняло второе в «буржуазном формализме», а то в свою очередь не без злорадства отмечало «техническое убожество» большинства работ, созданных «борющимся» кино. Однако в последние годы, как свидетельствуют об этом материалы «круглого стола», проведенного редакцией журнала «Экран-78» и посвященного поиску путей сближения обоих направлений «параллельного» кино, здесь наметилась тенденция к взаимному компромиссу. По сути дела, почти все принявшие участие в дискуссии (от «борющегося» кино — Ришар Копан, Даниэль Серсо, Серж Ле

²⁵ Обстоятельная критика такого рода попыток содержится в статье: С. Д р о б а ш е н к о. Дзига Вертов и современная идеологическая борьба. В сб. «Экран и идеологическая борьба». М., «Искусство», 1976.

Перон, Франсуа Маргерен; от «экспериментального» — Жерар Куран, Доминик Ногез, Клод Брюнель, Клодин Эйзикман) сошлись в признании более чем сомнительного тезиса, что «новое» содержание должно быть воплощено только в новых фильмах «альтернативного киноязыка»²⁶.

Незадолго до этого, впрочем, в том же журнале, уже раздавались призывы к примирению «белого» и «красного» киноавангарда на основе обоюдной оппозиции коммерческому кино. Заимствуя терминологию Клодин Эйзикман, Кристиан Зиммер заявил, например, что под общей рубрикой киноавангарда должны объединиться все течения и направления, противостоящие кинематографу «П. Р. И.». Зиммер выразил при этом распространенную точку зрения, утверждая, что сегодня критерием принадлежности к авангарду является уже не «опережение», а пребывание «вне» традиционного русла коммерческого кинематографа, то есть принадлежность именно к «параллельному» кино²⁷.

В этой связи полезно обратить внимание на позицию по данному вопросу французских марксистских исследователей. Так, Жан-Патрик Лебель, выражая точку зрения журнала французских коммунистов «Нуфель критик», призвал к дифференцированному подходу к проблеме киноавангарда, отделению прогрессивных и перспективных явлений от чистого формотворчества, с одной стороны, и леводоктринерского догматизма — с другой²⁸.

Из сказанного видно, что и по сей день во французских кинематографических кругах велик интерес к проблемам культурной революции и перспективам «параллельного» кино. В частности, леворадикальные киножурналы «Кайе дю синема» и «Синетик» продолжают публиковать большое количество материалов и методологических разработок, посвященных вопросам «параллельного» кинопроизводства и проката, печатаются интервью и выступления

руководителей этих объединений. Но в целом все же приходится признать, что «параллельному» кино не удалось выиграть битву за зрителя с реалистическим кинематографом.

Этот же вывод подтверждается и малоудачным до сих пор опытом «параллельного» кино в Италии, известного больше своими манифестами, чем практическими достижениями. Одним из рупоров леворадикальных идей в области кинокритики и кинотеории в последнее время стали такие итальянские журналы, как «Пролетарский документальный киноцентр», «Кино и классовая борьба», «Коммуна» и другие.

«Мы обращаем свой призыв к тем молодым авторам, которые связывают все надежды только с полнометражным художественным фильмом, не учитывая при этом неизбежного компромисса с культурной индустрией»²⁹, — пишется в одном из программных документов по вопросам «параллельного» кино в Италии. Как видно, и здесь мы сталкиваемся с абстрактным и в конечном счете односторонним противопоставлением «полнометражного художественного фильма» (как якобы уже по самой своей природе носителя буржуазной идеологии) и документальной узкоплечной короткометражки, снимаемой леворадикальными любительскими киногруппами.

Таков лозунг, такова декларация. Что же касается практических результатов, то здесь у итальянского «параллельного» кино не слишком много достижений, и первое препятствие — слишком узкий, «кустарный» прокат.

Не случайно, наверное, что в последнее время на Западе все чаще раздаются голоса, требующие произвести серьезную переоценку соотношения между традиционным коммерческим и «параллельным» кино. Так, например, американский леворадикальный кинокритик и теоретик кино Джеймс Макбин в своей книге «Кино и революция» объявляет совершенно ошибочной точку зрения (разделяемую, кстати, многими его коллегами), согласно которой любой кинофильм, пусть даже прогрессивного политического содержания, попав в коммер-

²⁶ Cinéma de rupture. — «Ecran-78», 15 janvier.

²⁷ L'avant-garde en question: la blanche ou la rouge? (Ire parti). — «Ecran-77», 15 février, p. 19.

²⁸ L'avant-garde en question: la blanche ou la rouge? (2-em parti). — «Ecran-77», 15 mars, p. 29.

²⁹ Dramaturgia del cinema militante. — «Cinema nuovo», 1975, № 234, p. 109.

ческий прокат, автоматически становится «товаром» и «зрелищем» и в результате неизбежно теряет свой критический потенциал. Мак-Бин открыто заявляет, что здесь происходит только «относительная кооптация» фильма, а его «подрывная», «разрушительная» сила вполне сохраняется и в коммерческом прокате³⁰. Симптоматическим в этом рассуждении является, по крайней мере, уже осознание того обстоятельства, что борьба различных течений в кино эффективна лишь тогда, когда она начинает затрагивать сознание максимально широких слоев зрителей.

Французский теоретик кино леворадикальной ориентации Жан-Рене Юлё выдвигает в этой связи даже парадоксально звучащую для радикально настроенного кинодеятели задачу «коммерциализации» произведений «параллельного» кино. Он пишет: «Что касается содержания и формы борющегося кино, то его слабости являются слабостями самого гошизма. Это следствие господства догматизма, будь то в тесной, теоретической, абстрактной, неполноценной форме или же в мягкой, расслабленной, спонтанной форме»³¹. По его мнению, недостатки «борющегося» кино и относительно малая успешность в его деятельности связаны с его неудачной организационной структурой и неспособностью найти удовлетворительную замену формам буржуазного киноязыка, создать кинематографический аналог богатому и живому языку масс. Юлё требует, чтобы «параллельное» кино вышло из своего «гетто» и поставило перед собой проблему «двойного проката»: с одной стороны — коммерческого, с другой — «параллельного».

Обращает на себя внимание также критика Юлё стилистики «борющегося» кино, адепты которого в прошлом прочно отождествляли эстетическое удовольствие от кинофильма с бессодержательной развлекательностью, «синифилией», и в конечном счете с господством буржуазной идеологии. Юлё пишет: «Дело в том, что отказать зрителю в удовольствии,

это значит толкнуть его к недоверию по отношению к «борющемуся» кино, это значит закрепить в его сознании ложный стереотип: удовольствие — коммерческое кино, долг — борющееся кино... Важность тем не может служить алиби для сухости, пуританства и догматичности языка»³². Тот факт, что подобного рода высказывания появляются на страницах журнала, долгое время посвящавшего себя пропаганде и теоретическому обоснованию тех самых особенностей «параллельного» кино, которые сегодня впервые подвергаются критике изнутри, свидетельствует о переоценке, о различных переходных процессах и изменениях в современном леворадикальном киноведении Запада.

В этой связи нужно заметить, что сегодня стали громче слышны голоса тех критиков и деятелей «параллельного» кино, которые отказываются от многих своих прежних взглядов и призывают к более трезвому и взвешенному подходу к проблеме реализма. В целом, правда, и сейчас продолжают раздаваться призывы к «разрушению реализма» как единственному способу «сокрушить господство буржуазной идеологии на западном экране». Отказаться разом от этого ложного идеологического стереотипа для леворадикального киноведения, очевидно, не представляется возможным. Но необходимо видеть и новые явления в теории и практике «деконструкции».

Тони Стивенс, например, высказывает сегодня сомнение, которое еще недавно могло бы показаться адептам левого радикализма кощунственным: «Не выставляет ли в ложном свете господствующую практику кино ее простая «деконструкция», не формализует ли она ее?»³³ Стивенс, правда, продолжает обвинять классический реализм западного искусства в «иллюзионизме», однако при этом он задается вопросом и о том, нельзя ли использовать реалистические художественные формы для выражения радикального общественного содержания.

Некоторые признаки аналогичных процессов

³⁰ J. MacBean. *Film and Revolution*. Bloomington and London, 1975, p. 3.

³¹ J.-R. Huleu. *Image à défendre*. — «Cahiers du cinéma», 1976, N 256, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 18.

³³ T. Stevens. *Reading the Realist Film*. — «Screen Education», Spring 1978, p. 14.

сегодня можно обнаружить не только в теории, но и в практике «параллельного» кино на Западе. Выше мы уже приводили в качестве современного киновоплощения идей «деконструкции» фильм Ж.-Л. Годара «Номер два». С другой стороны, в качестве противоположного примера мы можем взять недавний фильм Жана-Луи Комолли, который, как и Годар, внес немалый вклад в создание леворадикальной теории «деконструкции» и точно так же был активным сотрудником журнала «Кайе дю синема». Однако парадокс здесь в том, что как только Комолли задумал воплотить в кино идеалы социальной революции и социальной критики, он был вынужден отказаться от теории «открытого текста» и «деконструкции». Его фильм «Сесилья», посвященный попытке создания в прошлом веке группой итальянских анархистов утопической коммуны в Бразилии и основывающийся на исторических материалах, силен как раз своим реализмом — реализмом и политическим и художественным. Комолли трезво, реалистически разбирает причины неудачи социалистов-утопистов; стилистика фильма выдержана всецело в духе реалистической мизансцены, глубинного движения камеры, смены планов, раскрытия образов героев и тому подобное. В этом смысле «Сесилья», практически снятая «параллельно», то есть вне коммерческого производства, наряду с этим отвергает многие из постулатов леворадикального киноведения; более того, картина оказывается в принятой этим киноведением терминологии, строго говоря, «закрытым реалистическим текстом». Но в этом-то и ее сила, ее убедительность, ее воздействие на зрителя.

Американский критик Робин Вуд подчеркивает в этой связи, что «Сесилья» Комолли является убедительным подтверждением значимости реалистической традиции в кино и что ею мог бы быть очарован даже Базен. Но и здесь, придя к такому очевидному выводу, Вуд, как и Стивенс, остается на уровне неопределенного сомнения и воздерживается от принципиальной постановки вопроса о значении реализма в кино. Более того, само понятие реализма остается двусмысленным и, в

частности, в полной мере приложим к продукции Голливуда. «Конечно, — пишет Вуд, — реализм в системе Голливуда несет в себе вполне определенную идеологическую нагрузку; поэтому он и воплощается в определенных повествовательных формах и навязывает зрителю вполне определенную трактовку событий. Вопрос, однако, заключается в том, что определяет эту трактовку — Голливуд (или «Американская идеология», «Идеология западного капитализма», «Буржуазная идеология») или же реализм — то есть восходящее еще к палеолиту стремление воспроизводить (или создавать) иллюзию того, что называют (проблематично, но необходимо) реальностью»³⁴. Но если отвлечься от некоторых сомнительных формулировок, то вопрос, поставленный Вудом, указывает на то направление теоретических и практических поисков западного «параллельного» кино, которое может оказаться для него перспективным.

Как видно, современная эволюция «параллельного» кино на Западе противоречива и включает как элементы преемственности, так и новые явления, связанные, в частности, с его отношением к «двойному» прокату и к проблеме реализма. И все же идеологические метания левых радикалов, попытки их идейной переориентации и обновления своих программ — все это воочию свидетельствует о том, что открытие подлинно действенной, позитивной перспективы для западного «параллельного» кино связано с отказом от леворадикальных идеологических стереотипов и обращением к подлинно научному мировоззрению. Как писал В. И. Ленин: «Вопрос стоит только так: буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет... всякое умаление социалистической идеологии, всякое отстранение от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной»³⁵. То, в какой степени «параллельное» кино на Западе сможет уяснить эту истину, и определит его будущую судьбу.

³⁴ R. Wood, Realism and Revolution. — «Film Comment», Mai — June 1977, p. 18.

³⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, стр. 39—40.

Майя Туровская

В эпоху технической воспроизводимости...

Изо всех вещей мне дороже всего
Бывшие в употреблении.

Это
Счастливейшие из вещей.
Поступив в обращение,
Они непрерывно менялись, шлифуя форму,
и теперь драгоценны:
На них есть проба.

Б. Брехт

Года четыре назад в газетах появилось сообщение об очередной сенсационной «краже века»: украдены были так называемые эталонные копии трех новых кинофильмов, созданных известными режиссерами. Убытки исчислялись в миллионах долларов...

Режиссеры похищенных лент могли бы счесть себя польщенными. История подобных преступлений, вроде бы святотатственных, неизменно выражает и благоговение общества перед достижениями искусства: на этих правах уголовная хроника получила место в аналах самого искусства. «От Ромула до наших дней» подобные дерзкие похищения свидетельствовали о чрезвычайно высоком материальном эквиваленте, отвечавшем признанию как качества, так и уникальности художественного произведения.

На первый взгляд упомянутая кража была всего лишь очередным эпизодом в этом освященном временем промысле.

На самом деле грабители, сами того не подозревая, проявили дерзость не только на уголовном поприще, но и на поприще традиционного искусствознания. Парадокс заключался уже в самом сочетании слов: украдены копии...

Так, невольно вмешавшись в старый и бесконечный спор о технических и «автономных» искусствах, похитители в качестве материально заинтересованных арбитров *de facto* при-

знали за кинематографом достоинство оригинала.

В этой связи «кража века» приобретает не только практический, но и определенный теоретический интерес.

В самом деле, бесплодность споров о том, «искусство ли...» — сначала фотография, потом кино, а на нашей памяти уже и телевидение, — тем очевиднее, чем незаметнее, как бы между строк и вне доказательств, они со временем ассимилируются в ходячие, стихийно сложившиеся формулы: «художественная фотография», «искусство кино» и тому подобное. Давно ли телевидение начинало как скромное «средство массовой коммуникации», а уже новая, выращенная в лабораторных условиях муза-гомункулус захватила львиную долю жилплощади на Парнасе, пережившем за последние полтора столетия свой демографический взрыв...

Между тем на пороге 30-х годов Бертольд Брехт и Вальтер Беньямин предложили свой вариант решения «задачи колумбова яйца», подойдя к сакраментальной проблеме «искусство ли...» с противоположного конца. Они поставили старый вопрос наоборот: что произошло, происходит и будет происходить с традиционным, или «автономным», искусством с появлением технических средств коммуникации?

Вальтер Беньямин выразил его в заголовке одной из своих программных статей: «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости».

К сожалению, труды Вальтера Бенямина — левобуржуазного мыслителя, близкого к марксизму, друга и тонкого исследователя Брехта и, несмотря на слабости, свойственные его работам, блестящего литературного критика — известны у нас менее, чем они того заслуживают.

«Критика была для него не только полем между искусством и наукой, но и пространством, где они встречались и проникали друг в друга... И если, согласно Беньямину, проза Канта может служить примером художественной прозы, то и его собственные сочинения часто не укладываются в границы между

искусством и наукой»¹, — пишет в предисловии к изданию статей Беньямина в ГДР Зидель Герхардт.

Главные культурологические работы Беньямина, в том числе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и «Автор как производитель», относятся к концу 30-х годов, к парижскому периоду его жизни. Немецкий фашизм нашел в лице Беньямина не только естественного противника, но и острого оппонента. Как и вся лучшая часть немецкой интеллигенции, он продолжал свою борьбу в эмиграции, в Париже. Но одновременно статьи его несут на себе отблеск «великой левой утопии» 20-х годов, которой Беньямин, как и Брехт, не изменил в изменившихся обстоятельствах. Поэтому в них есть острые прозрения, есть и ограниченность, свойственная авангарду 20-х.

Вальтер Беньямин погиб 27 сентября 1940 года в испанских Пиренеях при попытке скрыться от гестапо. Когда он понял, что надежды на спасение нет, он предпочел принять яд, чем даться преследователям живым в руки. Бертольт Брехт, достигший к этому времени последнего пункта своей эмиграции — Соединенных Штатов, почтил это мужество отчаяния стихотворением «К свободной смерти беглеца В. Б.».

Вокруг литературного наследия Вальтера Беньямина по сей день кипят ожесточенные споры и страсти — интерес к нему ничуть не академичен.

Но эта статья, собственно, не о Беньямине и даже не о его знаменитом эссе. Она будет касаться лишь одного термина, предложенного им для различения старых, «автономных» искусств от новых, «технических».

Произведение традиционного, или «автономного», искусства, по мнению Беньямина, отличается тем, что ему имманентно присуще понятие подлинности, или — как называет это Беньямин — ауры. Необходимость в понятии

ауры возникает в тот момент, когда сама эта аура, сопутствовавшая произведению искусства, как тень, грозит исчезнуть с наступлением эры «технических» искусств. А между тем отсутствие такой вроде бы эфемерной субстанции, как тень, меняет само его бытие, подобно тому, как это случилось с героем сказки Шамиссо Петером Шлемилом. И если обычно аура, подобно той же тени, не замечается, то, без сомнения, каждый мог бы вспомнить в своей жизни обстоятельства, когда он так или иначе спотыкался о нее при встрече с произведением искусства.

Я, например, отлично помню эстетический шок — иного слова не подберу, — пережитый при первой встрече с подлинниками Боттичелли. Когда-то в университете мне пришлось писать одну из курсовых работ о Флоренции эпохи Кватроченто, и я хорошо знала и любила этого раннеренессансного художника по репродукциям. И вот в зале музея среди великолепия зрелого Ренессанса — малый, почти комнатный формат его знаменитых фресок, блеклые, привядшие тона — вяло-розовые, тускло-бурые, ультрамариновые — жестко, как рентгеновский снимок, обнаружили вдруг внутреннюю обреченность его прихотливого, изнеженного рисунка.

Распад большого стиля Кватроченто сделался почти физически осязаем. Это был в полном смысле шок подлинности, электрический удар ауры.

А разве не испытывает такого же удара ауры поклонник Баха, слушающий концерт в его доме в Эйзенахе?

Здесь, среди множества похожих, но не одинаковых, еще не канонизировавшихся, еще сохраняющих неоконченные, переходные формы виол, диковинных медных труб, трогательно домашнего, комнатного органчика, среди всех этих индивидуальных, почти одушевленных инструментов, которые изобретали, для которых сочиняли и на которых играли чада и домочадцы Баха — своеобразный семейный оркестр, составлявший некогда тело, если не душу, ныне всемирно знаменитой музыки, — она теряет вдруг свою «концертность» и возвращается в материнское лоно патриархаль-

¹ Siedel Gerhardt. Im Passat der Kritik. — В кн.: Walter Benjamin. Lesezeichen. Sprache und Literatur. Essays. Schriften zur deutschsprachigen Literatur. Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1970.

ной семейственности, из которого некогда вышла.

Оба эти примера, разумеется, вполне произвольны и легко заменимы. Они призваны всего лишь служить грубым наглядным пособием, несовершенным муляжом того, что Бенджамин назвал аурой произведения.

«Пока что при самой совершенной репродукции ускользает одно: Здесь и Сейчас произведения — его единственное бытие там, где оно находится. Но именно в этом единичном бытии, и нигде более, складывалась судьба, которой оно было подвержено на всем протяжении своей истории. Здесь с течением времени происходили изменения в его физической структуре, так же, как и в отношениях собственности, в которые оно могло быть вовлечено... «Здесь» и «Сейчас» оригинала составляют понятия его подлинности...

Подлинность вещи есть совокупность всего — от ее происхождения до ее эстафеты, от материальной давности до исторического свидетельства, в ней заключенного. И коль скоро это последнее основано на первом, то в репродукции, где первое отнимается человеком, последнее — иначе говоря, историческое свидетельство — оказывается поколеблено. Казалось бы, только оно; на деле поколеблен самый авторитет вещи.

Это ускользающее как раз и можно обобщить в понятии ауры и добавить: аура произведения искусства то самое, что хиреет в эпоху его технической воспроизводимости. Процесс симптоматичен; его смысл выходит за рамки искусства.

Техника репродукции — так можно сформулировать в самом общем виде — вырывает репродуцируемое из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она ставит на место единичного бытия вещи — массовидное. А давая возможность репродукции пойти навстречу потребителю применительно к его удобствам, она актуализирует репродуцируемое»².

При этом аура, исходящая вроде бы из самого произведения, на самом деле, как всякий нимб, возникает на границе собственного его излучения и внешней среды, будь то личный опыт воспринимающего, как в наших частных примерах, или культурная традиция, в сфере которой бытует произведение.

Так, Венера Милосская, отыщись для нее вдруг руки, или Ника Самофракийская с приделанной головой, вероятно, утратили бы для нас нечто от своего эстетического качества и ставшего отчасти символическим, знаковым, смысла. Даже эти очевидные, но освященные веками потери стали частью их ауры в европейской культурной традиции.

Так же точно никакая научная реконструкция храма на Нерли не заменит в нашем воображении и эмоциональной памяти его стройного и чистого силуэта и не поколеблет — самым достоверным комментарием — ощущения совершенства, которое он вызывает. И это тоже аура³.

Но речь пойдет не о том, какие сюрпризы эра технической воспроизводимости может преподнести автономным искусствам на том историческом рубеже, где их гордое самосознание пришло в столкновение с шумными и небеспочвенными претензиями новых технических искусств. Скорее о самых этих технических искусствах и их отношениях с аурой.



...Или Новые приключения ауры (статья по мотивам Вальтера Бенджамина).

Вопрос об уникальности и тиражности произведения сложен и многообразен. И нынче все более привлекает внимание исследователей. Коснемся здесь лишь одной его стороны — того, что Бенджамин назвал аурой.

Точно так, как с изобретением двигателя

² Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band, I(2) Suhrkamp Verlag, S 475—477.

³ Кстати, для проблемы реставрации архитектурных памятников, которая сегодня очень существенна, понятие ауры имеет самый практический смысл. Как часто реставрация, осуществляемая наотмашь (вплоть до разрушения памятника и строительства его заново), отнимает у него всякую подлинность. И если осторожное исправление грубых и поздних дополнений (пример тому работа реставраторов в Ростове Великом) достигает иногда поразительного эффекта, то случается, что слишком старательная реставрация по-своему «исправленного» историей памятника превращает его из естественного и подлинного предмета старины и искусства в недостоверную «копию» самого себя.

первые автомобили еще долго строились в форме кареты, произведения, тиражные по способу создания, нередко воспринимаются через понятие ауры постольку, поскольку в системе ценностей категория «уникальности», особенно с развитием стандартизации товаров, играет все более значительную роль. Качества ауры начинают имитироваться на материале, по своим исходным данным, казалось бы, во все к этому не пригодном. Беньямин, говоря о распаде ауры с приходом фотографии, упоминает о дагерротипном портрете как о последнем прибежище ауры. Между тем та самая фотография, то самое кино, которые, по Беньямину, ауры вовсе не имеют, со временем как бы начинают ее «выращивать».

Всякий знает, как интересно бывает рассматривать старый семейный альбом. Лица бабушек, когда они были молоды; несколько натянутые, праздные свадебные фотографии родителей; детские снимки. Семейный альбом сам в себе несет свою уникальность, принадлежность дому, семье, роду. Прически и моды, тип лиц, образ жизни, который невольно отпечатывается во всем — в традиционных позах, в аксессуарах, даже в техническом качестве снимков, — здесь окрашены резко индивидуально. Понятие ауры по отношению к фотографии тут не только законно — оно генетически связано с самой традицией семейного альбома. Дагерротип впервые дал возможность человеку среднего класса и среднего достатка присвоить привилегию аристократа — галерею предков, которая удостоверяла древность рода и создавала его ауру.

Если искусство постепенно выделялось из безымянности культа и мифологического мышления вместе с выделением рода, семьи, то индивидуальность впервые нашла свое выражение именно в жанре портрета — вспомним маски фараонов, римские надгробия, не говоря уже о собственно портретах, заказываемых самым знаменитым живописцам. И семейный плюшевый альбом с застешками, как и деревянная рамочка в бумажных розах с бледными фотографиями храбрых солдат и степенных супружеских пар, стихийно унаследовали ауру от гордых галерей предков.

Но такое же впечатление неповторимости, уникальности производит на сегодняшнего зрителя старая безымянная киноплёнка со всеми ее изъянами. И если, подделывая полотна старых мастеров, подделывают темноту красок, кракеллюры, — патину времени, — то странно подпрыгивающая и дергающаяся походка каких-нибудь знаменитостей начала века, снятых на шестнадцать кадров, серая, лишенная оттенков гамма, плоскостность пространства складываются в восприятии современного зрителя в такое же ощущение подлинности кадра, с одной стороны, и его дистанцированности — с другой, какое составляло привилегию ауры.

Всего лишь сорок лет назад — но, впрочем, почти на полпути к истокам кино — такой компетентный теоретик, как Бела Балаш, писал: «Измерить быстроту нашего развития можно путем просмотра старых фильмов. Над ними хохочешь до упаду, просто не верится, что двадцать лет тому назад все это могло приниматься всерьез. Почему? Ведь обычно старое искусство не кажется комичным, даже самое примитивное и наивное.

Обычно старое искусство является духовным выражением старого времени. В кинематографе все это мы относим к себе самим, к своему недавнему прошлому, и смеемся над собой. Одежда не производит еще впечатления исторического костюма, она кажется лишь устаревшей модой...

Старинная галерея красива, но первые локомотивы комичны, потому что это не что-то другое и ни на что не похожее, а то же самое, только чрезвычайно неуклюжее.

Первые фильмы производят впечатление не исторических, а провинциальных; они действуют на нас не как старый чужой язык, а как беспомощный лепет на нашем собственном языке»⁴.

Сейчас, когда не только первые локомотивы и автомобили, но и старые пленки давно стали общепризнанными раритетами, смешны сами эти рассуждения. А между тем Бела Балаш был одним из самых тонких знатоков кино.

⁴ Бела Балаш. Искусство кино. М., Госкиноиздат, 1945, стр. 17—18.

Но прошло время, окончился инкубационный период новизны, и все, что было «новым», стало «старым», почти «старинным».

Казалось бы, совсем недалекое прошлое, схваченное объективом киноаппарата — начало века, бурные 20-е и даже 30-е годы, — гораздо ближе, недавнее романов Толстого, Бальзака или Диккенса. Между тем этот запечатленный на пленке несовершенной техникой «Sichtbare Mensch» («видимый человек» Белы Балаша) кажется нам куда более незнакомцем, чем Эмма Бовари, Наташа Ростова или Родион Раскольников, описанные словами.

Материальная культура, состоящая не только из предметов, но и из интимных, не видимых глазу, подвижных отношений между предметами и человеком, оказывается, тоже имеет свой аромат подлинности. Вот почему, в частности, ни один костюмный фильм, как бы искусно он не был сделан, никогда не воссоздаст эту ауру времени, это трудно уловимое ощущение подлинности, которое без малейшего усилия, как помазание, дано от рождения самой непритязательной документальной съемке.

Документальный бум, начавшийся после второй мировой войны и извлекший на свет божий огромную массу документов, постепенно стал переходить в свою противоположность: в «дедокументализацию документа». Но тем временем выяснился не предусмотренный заранее эстетический потенциал острашения, дистанцирования самого недавнего прошлого в его «видимости». Этот парадокс восприятия сходен с появлением новой дисциплины — «экологии». Человек по-новому увидел «окружающую среду», когда она вдруг оказалась под угрозой. И тогда какие-нибудь скромные ландыши, которые вроде бы росли под каждым дачным забором, продавались на всех углах, вдруг оказались исчезающим видом, были занесены в соответствующую книгу, и сейчас их запрещается рвать. Они охраняются, подобно памятникам архитектуры.

То, что окружает человека в повседневной его действительности — столы и стулья, чайные чашки, телефонные аппараты, занавески и скатерти, настольные и прочие лампы, швей-

ные машинки, — все, что составляло презренную сферу быта, телесного существования, а между тем было овеществленным трудом поколений, делом рук человеческих, исторической памятью, — тоже вдруг оказалось «окружающей средой», хотя и рукотворной. И, в свою очередь, требует к себе внимания, как исчезающие ландыши.

Рубеж Хиросимы обнаружил хрупкость не только отдельной человеческой жизни, но и материальной культуры, возводимой человечеством веками его существования. Никогда еще, наверное, человечеству не приходилось столько реставрировать, как после второй мировой войны, не говоря о том, что погибло безвозвратно. А кое-что осталось памятниками самой войны.

Разумеется, традиционализм связан на практике с гораздо более широким кругом социокультурных процессов, но все же: не взрастили ли две мировые войны слабые ростки обновленного «шестого» чувства — чувства природы и чувства истории? Ощущения настоящего как динамического момента встречи будущего с прошедшим? Так возникает и переливается на экран «ностальгия по настоящему», по слову поэта.

Время движется в наши дни так скоро, что догоняет и перегоняет самое себя, и вот уже традиционной аурой в ленте Тарковского «Солярис» окружается сегодняшняя дачка с террасой...

Так возникла в американском кино ностальгия не по давнему, а по недавнему, своему собственному, кинематографическому прошлому, стилизация самого себя.

Впрочем, у кинематографа были свои собственные резоны осознать себя как предмет ауры.

Если Трюффо посвятил прекрасный и очень важный в свое время фильм «Жюль и Джим» стилизации времени между первой и второй мировой войнами, то американское кино в лентах новых своих лидеров — Питера Богдановича, Фрэнсиса Форда Копполы — стало сознательно стилизовать самое себя, воссоздавать не просто образ жизни 30-х или 50-х годов, а образ жизни, однажды уже воссоз-

данный на экране. «Крестный отец» Коппола — это еще и фильм о фильмах 30-х годов. Он стилизует не только сюжетные мотивы, но и мотивы экранные, ставшие в свое время «классикой» жестокого гангстерского жанра. Он стилизует тип музыкального шлягера 30-х годов, «симфонии черных лимузинов и ручных пулеметов» («симфонией ручного пулемета» называли когда-то знаменитую ленту Хоукса «Лицо со шрамом» по мотивам биографии Аль Капоне), оставленные современным кинематографом за устарелостью наплывы, уходы в диафрагму, кратные экспозиции — романтизирует технику экрана 30-х годов.

Еще более это относится к ленте Богдановича «Последний киносеанс», воскрешающей типы и мотивы «эпохи рок-н-ролла», где крошечный захолустный кинотеатрик, крутящий памятные ленты 50-х, становится не только местом действия, но и камертоном изобразительных мотивов, как бы зеркалом, в которое глядится фильм. А в «Пустоши» Теренса Малика, где действие происходит в те же 50-е, содержится прямая отсылка к экрану: герой ленты не просто похож на знаменитого и легендарного «бунтаря без причин» Джеймса Дина, но сходство это, всеми замеченное, становится сюжетным мотивом, сопровождает всю его длинную дорогу бегства от полиции. Пойманный, он уйдет, унося на лице знаменитую и опознанную окружающими улыбку Дина, многократно размноженную экраном 50-х и повторенную экраном 70-х уже как признак ауры.

Я не говорю уже о фильмах, специально посвященных кумирам экрана, — Рудольфо Валентино или Хэмфри Богарту.

...И кто такие Фрэнсис Коппола или Питер Богданович в этих лентах, как не ловцы ауры?

Таким образом, кино обращается к самому себе, как к своему подлиннику, как к оригиналу и первоисточнику. Наподобие всякого, уже не «молодого», уже «старого» и притом автономного искусства, оно пытается воссоздать не только ауру какого-то времени, эпохи, но и ауру самого себя — своих кумиров, стилей и форм.

Но если потребность ауры принадлежит сфере восприятия, то, по-видимому, возможность «выращивания» ауры заложена не только в капризах восприятия и зигзагах моды, но и внутри самого произведения технического искусства. И дело не только в том, что с течением времени утрачивается серия: исчезают дубликаты фотографий, теряются негативы, изнашиваются копии кинофильмов, превращаясь, в свою очередь, в раритеты, в уникалы. Дело в самом понятии подлинности, в дефиниции ауры, данной Бенямином: «Здесь» и «Сейчас» оригинала составляют понятие его подлинности...»

Я не говорю уже, что судьба какой-нибудь фотографии, семейного или официального альбома, киноплёнки или диска может оказаться причудливей истории иной картины, спокойно провисевшей большую часть своей биографии в музее. («Подлинность вещи есть совокупность всего...»)

Но речь не о том даже, а об особом характере подлинности, о качестве «Здесь» и «Сейчас», свойственном предмету технического, репродуцируемого, не имеющего оригинала искусства.

В фотографии или киноплёнке, особенно бурно обнаруживающих в наши дни тенденцию обзаводиться аурой, это есть сочетание неповторимости самого схваченного момента времени («сейчас» предмета изображения) и уровня технических средств («сейчас» качества изображения).

Иными словами, если в произведении искусства, изначально основанного на репродуцируемости, ослаблен момент подлинности самого оттиска, то зато резко возрастает момент подлинности изображаемого. «Сейчас» картины относится к ее собственному физическому бытию. «Сейчас» фотографии относится к запечатленному ею моменту действительности, в которую, как говорилось, входит и техническая стороны изображения, подобно тому как сама техника живописи входит в понятие ее уникальности. Ибо техническое качество устаревает с невероятной быстротой, создавая особый вид «остранения». «Мумифицированное

время» Андре Базена оказывается основой новой «сакрализации», не менее действенной, нежели единственность самого предмета. Пожелтевшая старая фотография, обрывок пленки со временем становятся подлинником не в меньшей степени, чем статуя или картина. Никакой портрет Репина, обладающий ценностью подлинника, не заменит кадры хроники, неумело запечатлевшие реальный облик Льва Николаевича Толстого. А несколько кадров «Умирающего лебедя» Анны Павловой? А глухая и тусклая, но от того не менее впечатляющая запись гипнотического голоса Анны Ахматовой? Они имеют ценность не только документа, но и исторического свидетельства, составляющего одно из свойств ауры. И особое эстетическое достоинство, неотрывное от технического несовершенства, как неотрывны от полотен Леонардо их потемневшие краски. И кто знает, что нового открылось бы нам в личности и творчестве Пушкина, располагай мы хотя бы одним его снимком, не говоря уж о кинокадре?

Разумеется, пленки и пластинки реставрируют, как реставрируют фрески или здания, но подлинность, иначе говоря, аура старой фотографии, граммафонной пластинки — как и любого произведения технического искусства — неотделима от его «Сейчас», от совпадения момента изображения с изображаемым, то есть от события, как бы датированного свойствами технического уровня изображения.

Вот почему Колпола, воспроизводя на современном цветном и широком экране события большой гангстерской войны 30-х годов, стилизует не только костюмы, автомобили, интерьеры, музыку, но и приемы изображения их в кино.

Таким образом, та дистанция, которая в произведении автономного искусства осознавалась как функция его эстетического качества⁵, вновь возвращает — фотографии или фильму — качество эстетическое, но уже как функцию дистанции во времени.

⁵ Правда, сам Беньямин, основывая понятие ауры на культе, считал «художественную функцию» произведений искусства вообще вторичной и временной, которая может также, как она появилась, исчезнуть. Но это проблема для другой статьи.

Если в фотографии, кинопленке, граммафонной или патефонной пластинке, магнитной ленте их новая, возникающая аура зависит от их «Сейчас», то есть от совпадения с моментом времени, который они доподлинно запечатлели, то существует область современной жизни, которая тоже становится прибежищем ауры, хотя еще не так давно почиталась всего лишь презренным бытом. Ее трудно назвать искусством — она скорее относится к образу жизни, к широкому явлению массовой культуры, даже к моде. Ее интенсивная «ауратизация» зависит еще от одной особенности функционирования «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», подмеченной Вальтером Бенямином:

«В основе ее лежат два обстоятельства, связанные с возрастающим значением массы в современной жизни. А именно потребность «приблизить» вещи в пространственном и человеческом смысле так же настоятельна сегодня в массах, как и тенденция преодолеть единичность любого явления посредством его репродукции. Из дня в день потребность приблизиться и овладеть предметом — в оригинале, чаще в копии или в репродукции — становится все очевиднее»⁶.

Современное, очень широкое, если не повальное стремление составить личную библиотеку, собрать коллекцию репродукций, дисков, открыток столько же свидетельствует о резком культурном сдвиге, о расширении аудитории искусства, сколько подтверждает тезис Бенямина.

Но подлинник автономного искусства, будучи уникален, остается за пределами возможностей, а часто и опыта отдельного человека. Там, где престиж искусства традиционно высок, как у нас, там, чтобы увидеть своими глазами «Джоконду», выстраиваются очереди. На Западе, где гигантская сфера потребления подорвала его авторитет, музеи стоят полупустые. Но ни то, ни другое не отменяет следующего любопытного феномена наших дней:

⁶ Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, S. 479.

аура, которая некогда принадлежала лишь произведениям собственно искусства, переносится — при гигантском размахе потребления — на художественные элементы быта и даже просто на потребительские товары, только отодвинутые во времени или в пространстве, то есть опять-таки дистанцированные. Границы искусства и неискусства вообще условны, а стандартизация товаров многое сдвинула в них. Современная повальная мода на «ностальгию» лишь вывела на поверхность и обнаружила скрытый процесс воссоздания ауры в условиях ее разрушения и замены уникальности стандартизацией. Это может показаться чем-то столь же несерьезным, как охрана исчезающих ландышей, но кто скажет, что возродившееся внимание к кустарным народным промыслам, к предметам отечественной старины или даже просто домашнего, семейного прошлого — эти очевидные признаки осознания «чувства истории» — свидетельствуют о культурном сдвиге меньше, чем погоня за классиками в нарядных переплетах? Чем посещение кинотеатра, наконец?

И коль скоро средний человек не может иметь столь уникальный предмет, как подлинник Пикассо или Рембрандта, и должен довольствоваться репродукцией, хотя бы и хорошей, то он заменяет (или дополняет) ее предметами быта или даже потребительскими товарами, с течением времени (как и старые фотографии или граммофонные пластинки) ставшими раритетами.

Можно сослаться на авторитет Уильяма Морриса, попытавшегося возродить утопию индивидуального, кустарного производства предметов быта на рубеже эры стандартизации. Можно опереться на опыт русской художественной культуры, которая в начале века попыталась облагородить наступающую промышленную эпоху руками художников. Уменьшившиеся до домашнего употребления размеры картин; мелкая пластика и художественные предметы быта кружка Саввы Мамонтова; мозаики, по сей день украшающие фасады и интерьеры зданий русского «модерна», — все это было опытом новых отношений искусства и промышленности. Кстати, тогда же бы-

ли предприняты и попытки изучения и сохранения памятников материальной культуры, возрождения угасающих народных ремесел и художественных промыслов, не говоря уже о взрыве коллекционерства.

Все это было предощущением эпохи наступающей тотальной «технической воспроизводимости», попыткой расширить границы культуры в быт, удержать рукотворность и уникальность, присущие искусству, в жизни.

Подлинность, которая в фотографии удостоверяется ее «Сейчас», удостоверяется в предмете быта несомненностью его «Здесь».

В то время как собственная аура какого-нибудь знаменитого бюста Нефертити или «Неизвестной» Крамского может быть потреблена тиражированием в виде брошек, коробок конфет или мыла, почти до основания, кусок старого вологодского кружева, оренбургский платок, который можно продеть сквозь кольцо, или толстостенная чашка синего кобальта, расписанная от руки на Батенинском заводе, несет свою подлинность в себе, восстанавливает ауру, возвращает в жизнь живое чувство истории, ощущение связи времен. Так же, как кресло, сделанное столярным инструментом, или автомобиль, собранный вручную. Понятие «подлинности» противопоставляет себя не «неподлинности» — подделке или репродукции, — а стандартности, повторяемости.

Гамбсовский гарнитур генеральши Поповой из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова, некогда безжалостно распотрошенный и разбитый отцом Федором в тщетных поисках сокровищ, сам становится сокровищем, бóльшим, чем те бриллианты, которые рачительно запрягала в стул мадам Петухова. Он осознается, как предмет искусства, а не только быта; как исчезающий «вид», вроде ландышей.

Разумеется, бытовая мода на старину так же преходяща, как и мода на «ностальгию». Не за горами, верно, уже и бум какого-нибудь очередного неомодерного, космически-тарелочного стиля жизни. Да и не о моде речь. Но цена подлинности как единственной и естественной альтернативы все более тотальному массовому производству будет расти независимо ни от чего. Единственность предметов ма-

териальной культуры — как и экология — открывает свое истинное значение в тот момент, когда оказывается под угрозой.

Явление, о котором идет здесь речь, было тогда же подмечено Вальтером Беньямином в форме переноса ауры с произведения на личность, *personality*, в создании особого культа звезд, присущего сначала кинематографу, а теперь и всему образу жизни высокоиндустриального общества.

Если в основании ауры — подлинности и уникальности произведения — Беньямин видел первоначальную, сакральную, культовую ценность, из которой лишь со временем выделилась ценность выставочная, а с ней и идея авторства, то дальнейший путь ведет к утрате произведением этой индивидуальности, в лучшем случае к персонификации ее — часто иллюзорной — в *personality*.

Это и есть, может быть, самый тотальный, самый «антиауратический» процесс — процесс создания «массовой культуры». «Выставочная ценность», связанная с развитием неутилитарного эстетического чувства, податливо переходит в ней в ценность потребительную, в корыстное чувство обладания. Тиражность, равновеликость предлагаемых для массового потребления предметов, их неуникальность (то, что Беньямин обозначил как разрушение ауры) как раз и служат практической гарантией этой потребительной ценности.

Если в искусствах автономных обязательна была сумма умений, индивидуальная техника даже для такого пустого дела, как создание на полотне гётевского «еще одного» мопса, или для того, чтобы разыграть «Фрейшиц» «перстами робких учениц», то новая «техническая техника» отдает эту функцию брехтовским «аппаратам». Одновременно и в связи с этим происходит естественная нивелировка авторского начала — несущественного и безымянного⁷ в сфере ценности сакральной — и вновь растворяющегося в некую полуаноним-

ную коллективность в огромной области производства культурных «товаров массового потребления». Съемочная группа для Брехта; газета с «почтовым ящиком» и институтом корреспондентов-непрофессионалов для Беньямина; фильм с типажам вместо актеров для них обоих — были образом этой вновь наступающей анонимности, которую они, как истые сыны 20-х годов, приветствовали.

Но по мере того, как тиражность стала сводить к нулю авторство и породила потребительную ценность, внутри этой потребительной ценности стала зарождаться, как бы в развитие, но и в противоположность ей, ценность престижная.

Беньямин не выделил ни ту, ни другую, поглотив и ту и другую понятием ценности выставочной, которая на самом деле полностью принадлежит еще эпохе «автономных искусств», уникальности и эстетического восприятия.

В противоположность ей ценность потребительная — назовем ее так по аналогии с промышленными товарами массового потребления — принадлежит эпохе тиражности, общедоступности, массовой культуры. Престижная ценность, которая, в свою очередь, распространила свою власть не только на область культуры, но и на всю область идеологии в условиях массового потребления⁸, теперь пытается противопоставить ей некий индивидуальный вкус если не на уровне создания, то хотя бы на уровне выбора.

Еще в конце 20-х годов Брехт, столкнувшись с капиталистической практикой кинопроизводства, на самом себе познал формулу превращения потребительной ценности произведения в ценность престижную и выразил это в большой теоретической статье «Трехгрошовый процесс».

Покупая у него права на экранизацию нашумевшей «Трехгрошовой оперы», фирма «Неро-фильм», как всякая другая на ее месте, вовсе не обязывалась тем самым донести до зрителя целостное авторское произведение. Она плати-

⁷ См. Проппа, который считал, что фольклор, сказку никто не создавал. Что же говорить о первоначальных, сакральных ритуалах или предметах, подчиняющихся канону?

⁸ См.: В. Терин. Массовая культура и престижное потребление. В сб. «Массовая культура. Иллюзия и действительность», М., «Искусство», 1975.

ла автору не за произведение. Она покупала нечто гораздо более эфемерное, нежели произведение искусства: его уже состоявшийся на сцене успех; радикальную репутацию автора с привкусом политического скандала; авторское имя на афише — короче говоря, ауру произведения вместо самого произведения. Что и как из этого получилось — дело особое, имеющее отношение к истории немецкого кино, а не к нашей теме. В данном случае существенно другое: наглядность, с какой престижная ценность авторского имени и успеха отделялась от потребительной ценности самой вещи и обнаруживала тенденцию ее собою заместить.

В казусе «Трехгрошовой оперы» еще вполне конкретно и зримо выразился следующий парадокс затухания ауры, который привел, может быть, к самому странному способу ее самореставрации: к новому, вполне «ресакрализованному» и суетному культу, охватившему не только область искусства, массовой культуры, но и практически весь западный образ жизни — культу star, «звезд» на фоне непрерывно возрастающей коллективности авторства.

Массовое производство, как и массовое потребление тиражных вещей, очень скоро обнаружило парадокс: встречное стремление к ограничению тиража, к выделению из тиража маркированных экземпляров, к преодолению теоретически возможной безграничности одинаковых предметов.

Когда художник создает гравюру или литографию, то первые оттиски, удостоверенные собственноручной авторской подписью, очень часто играют роль «подлинников».

Когда автор отдает в издательство книгу, рассчитанную на массовый тираж, то первый тираж в «твердых обложках» по отношению к так называемым «бумажным обложкам» (paperback) играет роль подлинника.

Когда любитель книг стремится получить на свой экземпляр авторский автограф или магазин привлечь покупателя возможностью получить авторский автограф, то подписанные книги (или фотографии кинозвезд) играют по отношению ко всему тиражу роль подлинника.

Самым крайним случаем этой намеренной «антитиражности» тиражных вещей могут служить нумерованные микротиражи книг — мечта библиофилов и нонсенс репродуцируемости...

«Престиж, по мнению социологов, есть исторически обусловленная форма обозначения социального положения человека (или группы) в системе отношений господства и подчинения»⁹.

Это практически означает, что в условиях безграничного тиражирования «потребительная стоимость товаров, особенно с ростом масштаба потребления, оттесняется на второй план их престижной ценностью»¹⁰.

Когда все искусство, почти без исключения, может быть в том или ином виде тиражировано, а перепады восприятия — от индивидуально-эстетического до профессионально-экспертного, от самого наивного, непосредственного до псевдоэкспертного, в духе андерсеновской сказки о голом короле — становятся неопределенно велики, тогда качество самого произведения теряет свою непреложность, и является необходимость маркировать его как-то иначе. Этот процесс перехода к престижной ценности можно было бы назвать «эффектом голого короля».

Если единственной единицей измерения для автономных искусств можно было считать произведение, то для наступившей эры технических искусств — во всяком случае, на сегодня — единицей измерения может скорее считаться имя, personality, нежели отдельное произведение. И если аура обнаруживает вовсе не случайную живучесть и завидную способность регенерации, то она собирается скорее вокруг личности, вокруг судьбы, нежели вокруг вещи, ибо вещь тиражируема и часто коллективна (фильм, телепередача), личность же по-прежнему уникальна и неповторима.

Самый первый и общедоступный пример этому дает кино с его «системой звезд» — привилегия, которая давно уже не принадлежит одним актерам. Если мы вспоминаем наз-

⁹ В. Терин. Массовая культура и престижное потребление, стр. 128.

¹⁰ Там же.

вания популярных картин Феллини «Феллини — Рим» или «Амаркорд» («Я вспоминаю»), то ударение будет не на «Риме», а на «Феллини», не на «вспоминаю», а на «я».

Вы можете не понимать достаточно полно «Восемь 1/2», эту исповедь художника, но вы принимаете ее целостно, как выражение «феномена Феллини» со всеми его индивидуальными ассоциациями, капризами композиции, человеческими слабостями и духовными метаниями. В кинематографе Феллини — точно так же, как у Бергмана, Тарковского или Бунюэля, — важнее не то или иное отдельное произведение, которое может быть сильнее или слабее, а само это целое, «кинематограф такого-то», феномен личности, выразивший себя на экране. Если сегодняшней кинематограф таким способом изживает проклятие своей техничности и стремится к «автономности», подобной авторству дотехнических искусств, то искусство в целом так персонифицирует ауру. Маркированность личностью — самая общая черта современного искусства.

Таким образом в современной традиции имя автора часто бытует как бы даже отдельно от произведения, само по себе, получая престижную ценность. А в крайнем случае в пределах возможны даже авторы и вовсе без произведений — точнее, авторы, делающие самих себя, свое имя главным своим произведением. Родоначальником их можно считать лорда Генри из «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда.

Белый лист бумаги как пограничный случай стихотворения, молчание как роман (факт, описанный Айрис Мердок в «Черном принце») — антиинформация в век информации — предполагают ауру без самого произведения точно так же, как явление манекена есть чистый феномен сенсации без самого предмета сенсации.

Знаменитый американский король поп-искусства Энди Уорхолл есть классическое выражение этого очередного парадокса ауры. Ибо не столько отдельные его вещи, не столько изделия его «фабрики», фильмы, снятые на этой фабрике Морисси, не образ Вивы, как «анти-тип» традиционного понятия красоты, а все это вместе — легенда Энди Уорхолла, идеи

Энди Уорхолла, феномен Энди Уорхолла — есть его главное произведение.

А дальше начинаются просто имена — королей и королев, иллюстрированных еженедельников, вокруг которых сгущается «самотипизирующаяся действительность» и создаются образы, «имиджи» их самих, но об этом по другому поводу мне уже довелось писать в книге «Герои безгеройного времени».

Восстановление ауры, нимба вокруг личности также имеет свое основание в самом определении ауры, предложенном Бенъямином, ибо если аура фотографии или киноплёнки связана с усилением момента «Сейчас», если аура подлинных предметов материальной культуры (в том числе массовой) — с актуализацией момента «Здесь», то аура personality есть производное от судьбы. Недаром в понятии «звезды», star, с самого его зарождения так же существенна была «легенда», как и создаваемый образ. Недаром и герои иллюстрированных журналов — «звезды» спорта, «бита», политики, уголовной хроники или светской жизни — выходят на страницы еженедельников в «судьбинные» моменты своей жизни — при вспышках сенсации... Сенсация как раз и выражает превращение личной перипетии в то «историческое свидетельство», придание отдельной судьбе той общезначимости, которые заключены в бенъяминовском понятии ауры...



Итак, «новые приключения ауры» на том историческом рубеже, где, казалось, она должна была бесповоротно исчезнуть, уступив место новому типу восприятия искусства, обнаружили ее неожиданную живучесть и, следовательно, какую-то более глубокую потребность массового восприятия, нежели просто «родимые пятна» не до конца изжитой сакральности. Стремление к индивидуальному, а лучше сказать, единичному, в век почти тотальной воспроизводимости, в эпоху массовости и удобной стандартизации там и тут восторжествовало над самим этим удобством, над здравым смыслом и очевидностью.

Подобно тому, как герой Достоевского стоял «за свой каприз и за то, чтобы он был мне гарантирован, когда понадобится», в противо-

положность рациональному счастью и экономическому довольству, так и потребитель доступных благ цивилизации — будь они самые что ни на есть высоты культуры — стихийно проголосовал «за свой каприз» — за гарантию единичного в век массового. О глубинном смысле этого стоило бы задуматься.

А что же в таком случае Беньямин с его слишком поспешно провозглашенным концом ауры? Неужто его догадка о новой коллективности и новой безымянности искусства, о брезжащем конце индивидуалистической эры — всего лишь очередное заблуждение?

Мечтой об этом индивидуальном, всеобщем, пусть безымянном авторстве на пороге новой эры — в том числе эры технических искусств — тешили себя многие революционеры от искусства 10—20-х годов. «Сто пятьдесят миллионов автора этой поэмы имя», — писал Маяковский. Массовые празднества первых революционных лет, воскрешающие, подобно средневековым мистериям, исторические события на фоне естественных, подлинных декораций, и картонных, временных «монументов»; мечты художников о новой архитектуре, непосредственно выражающей идеи всеобщности, подобно башне Татлина; самопожертвованная (хотя и не осознанная ими в этом качестве) готовность конструктивистов или художников Баухауза покинуть райские кущи «святого искусства» ради создания эстетической формы нужного людям пиджака, чайника или стула — вся та возвышенная утилитарность, на деле обернувшаяся «самой смешной непрактичностью»¹¹, как говорит одна из героинь Достоевского, точно так же, как культурологические утопии Брехта и Беньямина, быть может, имели в виду какое-то более отдаленное будущее («через двести, триста, через тысячу лет», как писал Чехов), какое-то более далекое генеральное движение искусства.

Ведь было же, в самом деле, время, когда

«автора» в нашем смысле, когда «уникальности» в нашем смысле, когда профессии художника в нашем смысле не было, — и тем не менее от этого времени досталось нам великое и вечное искусство. Кто знает, не ведут ли кризисы и катаклизмы современного искусства к какому-то новому, действительно общенародному «фольклору»? Не предстоит ли в отдаленном будущем какой-то новый переворот восприятия, зарницы которого увидел Беньямин?

И если дадаизм был, как он пишет, неосознанным предчувствием и предуготовлением нового явления кино; если сюрреализм и поп-арт, быть может, сами того не ведая, создают в наши дни как бы действующие модели нового, нетрадиционного и непривычного восприятия (что заслуживало бы отдельного разговора), то не являются ли утопии Беньямина и Брехта, в частности, стремление к «неаристотелевскому» театру, — равно как и героические и обреченные попытки отказаться от личного авторства и раствориться в многомиллионной анонимности, — предварительными наметками, преждевременными набросками грядущих отношений искусства и действительности?

Но это совсем другая история...

Статья печатается в порядке обсуждения.

¹¹ Недавняя выставка А. Татлина в ЦДЛ — особенно его знаменитый «Летатлин» — идеал красоты нового технического века взамен Венеры Милосской — с пронзительной грустью продемонстрировала эту высокую и пока оказавшуюся «не нужной» утопию.

Синерама

Болгария



*«Кровь остается»,
режиссер Борислав Пунчев
(фото из журнала
«Болгарские фильмы»,
Болгария)*

...Они жили по соседству, вместе учились, в одно время вступили в подпольную молодежную антифашистскую организацию, поклявшись посвятить себя делу борьбы с фашизмом, борьбы за социалистическое будущее своей родины. Сходство биографий этих двух молодых людей — Калина (Радко Дишлиев) и Василя (Стефан Дананлов) — дополняло еще и то, что отцы обоих героически погибли, сражаясь в рядах Сопротивления. Теперь на смену им пришли их дети, сделав свой выбор убежденно, осознанно, навсегда. Каждый из них выбрал собственный путь: Васил — путь мстителя-одиночки, Калин же вступил в ряды партизан...

В основе нового двухсерийного фильма известного болгарского режиссера Борислава Пунчева «Кровь остается» — роман современного писателя Костадина Калюмова «Закат». Работа над революционной темой в широком ее историческом, а главное, психологическом аспекте тоже была характерна для творчества Калюмова. И, как отмечает кинокритик Атанас Ценев в журнале «Болгарские фильмы», в русле этой темы автор тщательно исследует и конкретизирует закономерности главных идейных конфликтов, показывает духовное становление героев, постижение ими подлинно великих идей времени. В этом отношении

творческий поиск режиссера Борислава Пунчева тесно смыкается с поиском Калюмова, хотя обе свои предыдущие картины («Год из одних понедельников» и «Рояль») режиссер сделал на современном материале и впервые обращается к традиционной для болгарского кино теме Сопротивления. Но этот выбор не выглядит случайным. Как и в картинах, посвященных современности, в фильме «Кровь остается» режиссер решает сложную морально-философскую проблему, связанную с выбором человеком своего места в жизни, средств, к которым прибегают герои, отстаивая свою гражданскую позицию.

С именем режиссера Рангела Выханова связаны многие достижения болгарского кино последнего десятилетия. Такие разные по проблематике и жанру фильмы, как «Инспектор и ночь», «Волчицы», «В поисках воспоминания», «Путешествие меж двух берегов», «Шанс», «Лицо под маской», «Эзоп», наконец, «С любовью и нежностью» и «Следователь и лес», обеспечили творчеству Выханова широкую популярность в самой Болгарии и за рубежом страны.

Свое пятидесятилетие Выханов встретил постановкой фильма «Лакрированные ботинки неизвестного солдата», замысел которого, как

признается режиссер, он вынашивал семнадцать лет.

«В данном случае, — говорит Выханов в интервью, опубликованном в журнале «Болгарские фильмы», — обратившись к жизни болгарского села 30-х годов, я стремился скорее не к показу очевидных фактов и явлений, а к их нравственным оценкам. Смысл фильма — мечта о сохранении добрых традиций нашего народа, сформировавшихся в далеком и недавнем прошлом...»

Отправной точкой фабулы стал момент, когда герой фильма Симеон, уже пожилой человек, родившийся и выросший в деревне, наблюдает в Лондоне смену караула у Букингемского дворца — одну из давних английских традиций. Симеон мысленно возвращается в свое детство, и все дальнейшее сюжетное развитие связано с раздумьями и воспоминаниями героя, относящимися к его жизненным впечатлениям разных лет.

Действие картины разворачивается как бы в двух параллельных планах — реальном и воображаемом. Не только потому, что рассказ идет от лица сегодняшнего Симеона и мальчика Моне (так звали героя в

детстве). Вспоминая события из жизни родного села, свидетелем которых довелось быть Симеону прежде, он теперь оценивает их с позиций зрелого человека, обладающего серьезным нравственным опытом, и оттого в них открывается новый, более глубокий смысл.

В финале ленты возникают два символа, бесконечно дорогие и самому герою и автору фильма: белый каравай (символ вечного плодородия земли) и белая голубка (светлое начало в мире).

«Мне хотелось бы, условно говоря, — подчеркивает Рангел Выханов, — чтобы в этом фильме комедия и трагедия переплетались, как в жизни, чтобы суровость и нежность постоянно сменяли друг друга, чтобы существовали рядом поэзия и проза, факт и метафора... причем в той калейдоскопичной пестроте, что идет не от созерцательного любования детством, а отражает процесс становления, внутренний рост героя...»

Болгарская критика приходит к выводу, что такого рода фильма-исследования в болгарском кинематографе, пожалуй, еще не было. Экран, отмечают рецензенты, подтвердил плодотворность творческого поиска режиссера, и теперь особенно интересно, в каком направлении этот поиск продолжится...

Н. Лагина

Великобритания

...Межпланетный корабль «Ностромо» летит на расстоянии нескольких тысяч световых лет от Земли. На борту — образцы ценных минералов, собранных на различных планетах Солнечной системы. В кабинах «гипер-сна» расположился экипаж — пять мужчин, две женщины и... кот. Неожиданно таинственный сигнал, посланный с неизвестного астероида, заставляет всех проснуться. Что это? Сигнал бедствия? Предупреждение об опасности? Экипаж принимает решение изменить курс и разгадать тайну...

Такова завязка фильма «Алиен», поставленного английским режиссером Ридлеем Скоттом.

Космонавты высаживаются на неизвестной планете, но находят там лишь оставленный экипажем космический корабль. Осмотрев его, они возвращаются обратно. И вскоре обнаруживают, что на борт «Ностромо» проникло неведомое, обладающее адской разрушительной силой существо, которое стремится их уничтожить. Далее на экране разворачиваются наводящие ужас сцены сражения героев фильма с пришельцем...

Создатели картины откровенно признают, что единственной их целью было «нагнать страх на публику», «довести ее до полуобморочного состояния».

Какими же приемами пользуется режиссер для устрашения обывателя? Во-первых, поселившееся на борту «Ностромо» существо меняет свое обличье. В этом заключается «фокус» фильма. Каждый новый образ чудовища страшнее предыдущего. Для изготовления декораций картины были приглашены опытные мультипликаторы. Перед ними была поставлена задача создать нечто угнетающее, устрашающее, нагоняющее на зрителя животный страх. Так, например, огромный космический корабль, который находят члены экипажа «Ностромо», собран по так называемой биохимической схеме: все его части — увеличенные человеческие органы. Сердце, легкие, печень, переплетенные нервами, кровеносными сосудами. Результат не замедливает сказаться. Как сообщает печать, в зрительном зале падают в обморок, многих тошнит. Словом, цель достигнута...

Итак, на смену нечистой силе, кошмарным катастрофам, гигантским акулам на экраны Запада пришли «ужасы космического масштаба». В кинословарях появились новые термины: «космический вестерн», «космический фильм ужасов». Началось было положено «Звездными войнами» Джорджа Лукаса (1977). Этот фильм, обошедшийся в 9 миллионов долларов, принес на сегодняшний день 285 миллионов чистой прибыли. Космос стал коммерческой темой номер один.

Космические шедевры множатся со все нарастающей быстротой. Даже послушный моде Джеймс Бонд перебрался в космос, дабы продемонстрировать там свое хитроумие и ловкость в сражении с лунным чудовищем («Лунный гонщик»). Вскоре на экраны Запада должен выйти фильм «Метеор», в котором земляне сражаются с инопланетянами, стремящимися уничтожить нашу планету. Джордж Лукас снимает продолжение «Звездных войн» под названием «Империя мстит».

«Одни названия сменяют другие, а суть остается неизменной», — с горечью пишет еженедельник «Нувель обсерватер». Кредо всех космических боевиков сводится к одному: напугать зрителей как можно сильнее: «смотрите, мол, инопланетные завоеватели, гуманоиды и не только гуманоиды могут напасть в любой момент». Что по сравнению с «космической опасностью» реальные земные проблемы!..

Космос интересует дельцов от кинобизнеса вовсе не как увлекательный, обещающий удивительные научные открытия загадочный мир, а лишь как новая возможность для извлечения прибылей, как средство одурманивания зрителей.

Б. Цветова

Венгрия

Период, последовавший за подавлением освободительного движения в 1848—1849 годах, вошел в венгерскую историю под названием «эпохи Баха» — по имени министра внутренних дел Австро-Венгерской империи барона Александра-Антоня Баха, рьяного «умиротворителя» Венгрии, поборника абсолютистской власти Габсбургов. Это под его руководством осуществлялась колониальная правительственная программа, имевшая целью уничтожить относительную независимость Венгрии, превратив ее в аграрный придаток Австрии. Во главе пяти имперских наместничеств, на которые была

поделена территория страны, поставили австрийских чиновников. Комитатские дворянские собрания были распущены, а ношение национальных цветов и военной формы запрещено. Государственным языком был объявлен немецкий. Все это не могло не вызывать у венгров, к какому бы классу они ни принадлежали, протеста и попыток сопротивления.

Об одной из таких попыток рассказывает фильм «Живым или мертвым», который поставил режиссер Тамаш Рени («Рассказы в поезде», «Любить воспрещается», «Переулок», «Нокаут» и другие). Действие картины, в основе которой лежит подлинное историческое событие, происходит в 1852 году, когда император Франц-Иосиф задумал путешествие в Венгрию, дабы лично убедиться, что там «царят мир и порядок». Этим его визитом решает воспользоваться группа заговорщиков, во главе которой стоит Гашпар Нослопи, реальный исторический персонаж, полководец 1848 года, воевавший под знаменами Кошута, преданный идее национальной независимости, готовый ради нее принести в жертву не только свою собственную жизнь, но и жизнь друзей.

Боевую группу Нослопи в пору назвать «великолепной семеркой». Во-первых, потому, что их и впрямь

*«Живым или мертвым»,
режиссер Тамаш Рени
(фото из журнала
«Фильм, синхаз, мюзика»,
Венгрия)*



семеро, во-вторых, потому, что события фильма развиваются по законам вестерна, а героям не занимать отваги и ловкости. Среди них — мастерский наездник и классный метатель пожей, сербский граф, художник, два военных инженера и бывший сержант. План, который они готовятся осуществить, до крайности дерзок: похитить императора, вынудить его подписать декрет о независимости Венгрии, который тут же отослать Лайошу Кошуту, находящемуся в эмиграции, Гарибальди, а также в английскую и французскую прессу, дабы публично удостоверить подпись монарха. «Это выглядит смехотворно, — увещевает своих друзей благоразумный сержант. — Разве можно с десятью пушками идти против целой империи? Это безумие!» Однако и он не может остановить отважных людей, каждый из которых знает наперед, что итог их затей — почти неминуемая гибель...

Сценарий этого историко-приключенческого фильма написали Тамаш Рени и Петер Зимре, вдохновленные историческими повестями Иштвана Немешкюрти (известного также в качестве художественного руководителя студии «Будапешт» и киноведа, автора переведенной на русский язык «Истории венгерского кино»). По признанию режиссера, замысел ленты и ее идейно-художественная концепция сложились под непосредственным влиянием взглядов писателя на изображаемую историческую эпоху.

Среди исполнителей главных ролей — известные венгерские актеры Лайош Балажович, Дьердь Черхалми, Деже Гараш и другие.

«Кто здесь говорит о любви?» — так называется новая комедия Петера Бачо, которая, как и многие прежние картины режиссера («Кипяток на лысину», «Предупредительный выстрел», «Рояль в воздухе», «Удар током»), посвящена молодежи.

Героиня ленты Флора Цитром учится в университете и живет в студенческом общежитии, где забавный случай сводит ее с однокурсником Тамашем. Кто-то увидел

его однажды поутру у постели Флоры, и, как Тамаш ни ссылаясь на «недоразумение» и на «потерю ориентации» из-за усиленной перед экзаменом зубрежки, общественный суд был строг: «за нарушение нравственности» обоих выселяют из общежития. С этой минуты — чего только не бывает в жизни! — Тамаш и Флора полюбили друг друга, хотя, не случись курьезного недоразумения, Тамаш, возможно, и внимания бы не обратил на невзрачную девушку.

Флору любовь преображает. Вместе с красотой к ней приходит уверенность в себе. Она добивается, чтобы их с Тамашем снова поселили в общежитии и даже выделили отдельную комнату. Затем Флора с головой окунается в общественную работу, и по мере того как она продвигается на этом поприще ее с Тамашем взаимопониманию приходит конец. Вскоре она покидает Тамаша и становится женой другого — известного спортсмена-ватерполиста, играющего за сборную страны.

Еще один-два сюжетных витка, и вот уже тренер сборной уговаривает Флору повременить с разводом, иначе команда из-за хандры своего ведущего игрока попадет накануне Олимпийских игр в критическую ситуацию...

«Близкими мне средствами гротеска, — говорит Петер Бачо, — я пытаюсь разобраться в проблеме очень серьезной: почему проходит даже самое сильное чувство, что может сделать человек, чтобы спасти любовь, почему распадаются человеческие связи. Мы не так часто, как следовало бы, обращаемся к этим вопросам...»

Главную роль исполняет Дьердь Тарьян, сравнительно недавно дебютировавшая на экране, но уже успевшая завоевать широкую известность и на родине и за рубежом.

Советские зрители видели ее в «Кенгуру», в «Воспоминании о курорте» и в фильмах, показанных на последнем Московском кинофестивале, — «Крепость», «Высококонная почта», «Аллегро Барбаро».

А. Трошин

Египет

После заключения Садатом сепаратной сделки с Израилем нынешний египетский режим оказался в экономической и политической изоляции. Большинство арабских стран с возмущением отвернулись от Египта. Изоляция эта затронула и сферу кинематографа, что создает для кино АРЕ дополнительные трудности.

Как известно, большую часть доходов национальная кинопромышленность Египта издавна получает за счет проката своих фильмов в соседних странах Арабского Востока. Теперь же, после решений Багдадской конференции министров иностранных дел арабских государств, египетская кинопродукция подвергается жесткому бойкоту. По мнению сирийского журнала «Аль-Хаят ассиная», «удар, нанесенный египетским режимом египетскому кино, только избавит арабские зрительские массы от огромных доз яда, от косных идей, которые нес в себе в течение полувека египетский коммерческий фильм».

А. Шахов

Индия

«В стране, где правит раджа Хирак» — таково название нового фильма режиссера Сатьяджита Рэя, продолжающего картину «Гупи пост — Багха танцует», созданную десять лет назад (в основу этого фильма положен одноименный рассказ Рэя). В картине заняты те же актеры, что и в предыдущей: Роби Гхош, Топон Чаттерджи и Шантош Дотто.

Действие фильма происходит в некоем вымышленном государстве, управляемом жестоким монархом Хираком.

«Сюжет фильма, — рассказывает режиссер в интервью еженедельнику «Скрин», — сам по себе не свя-

зан непосредственно с существующей где-либо конкретной ситуацией. Такая история могла произойти в любом государстве, где народ изнывает под тяжестью жестоких репрессий, в любой стране, в любой период истории.

Словом, там, где у власти стоит диктатор».

Герои фильма, решенного в условной стилистике, восстанавливают в государстве справедливость. В заключительных кадрах ленты звучит песня, в которой Гупи и Багха обращаются к зрителю со словами: «Если вы узнаете о народе, изнывающем от угнетения под властью жестокого диктатора, сообщите нам: мы придем и спасем вашу страну...»

Ю. Корчагов

Куба

В Гаване состоялась премьера фильма «Верю в тебя», созданного известным кубинским документалистом Сантьяго Альваресом. Свою новую работу о Вьетнаме и Кампучии режиссер посвятил Международному году ребенка. Картина «Верю в тебя» является продолжением двух предыдущих фильмов Альвареса, рассказывающих о недавних драматических событиях в Юго-Восточной Азии: «О пограничном конфликте между Вьетнамом и Кампучией» и «Большой прыжок в пустоту» — о пекинской агрессии во Вьетнаме. По словам рецензента газеты «Гранма» Карлоса Гальяно, всю трилогию отличает стремление автора запечатлеть героизм вьетнамского народа.

В новой ленте мрачные картины злодеяний, совершенных в Кампучии кликой Пол Пота — Иенг Сарн, соседствуют со сценами, запечатлевшими разрушения и смерть, которую принесли на вьетнамскую землю китайские агрессоры.

Рецензент отмечает: «Легко убедиться в том, что «стратегическими объектами» пекинских вояк являлись заводы и фабрики, больницы,

библиотеки и кинотеатры, а «опасным врагом» — старики, женщины и дети...»

В фильме говорится и о кампании раздутой реакционными кругами Запада и пекинским руководством в их попытках настроить против Вьетнама мировое общественное мнение. Речь идет о так называемой «проблеме индокитайских беженцев». Режиссер показывает, что настоящие беженцы в Индокитае — это сотни тысяч кампучийцев, изгнанных из своих жилищ и насильно переселенных в так называемые коммуны, напоминающие скорее нацистские концентрационные лагеря; это тысячи вьетнамцев, лишившихся крова и имущества в результате войны, принесенной на их землю пекинскими экспансионистами.

В фильм включены фрагменты известной поэмы Хосе Марти «Исмаэлильо», посвященной сыну. Здесь режиссер говорит о детях Вьетнама и Кампучии, изведавших за свою маленькую жизнь столько страданий. Альварес верит в их судьбу и вслед за Марти провозглашает их «надеждой мира».

По мысли создателя фильма, дети олицетворяют будущее, в котором не останется места несправедливости и горю.

И. Крейнгель

Никарагуа

Победа никарагуанских патриотов в июле 1979 года положила начало развитию революционного кинематографа страны. Буквально через месяц после свержения диктаторского режима в Манагуа начал работу Никарагуанский киноинститут имени Сандино — отдел образованного Министерства культуры Республики. Институт расположен в бывшем пропагандистском центре диктатуры Сомосы «Продуксине». Раньше при участии иностранных, главным образом, американских специалистов там ежемесячно выпускались хроникальные ролики, ре-

клама, а также пропагандистские ленты.

...Маленький одноэтажный домик, в котором располагаются тон-ателье и монтажные, заполняют с утра совсем еще молодые люди. Это новые хозяева «Продусине» — черно-красные повязки на рукавах, защитные куртки, автоматы наперевес. Глядя на них, проникаешься особым уважением ко всему, что делают эти люди, еще вчера рисковавшие жизнью, готовые и сегодня отдать жизнь за свободу своей страны.

Днем рождения национального кино в Никарагуа считают 24 апреля 1979 года, когда в разгар партизанских боев на Южном фронте снимались первые кадры киноэпопеи, над которой сейчас работают никарагуанские кинематографисты.

Там, в пламени войны, работали первые кинорепортеры, запечатлевшие для истории подвиг победившего народа.

Сегодня в хранилищах Никарагуанского киноинститута собрано восемьдесят тысяч метров материала, отснятого на 16-миллиметровой пленке, в цвете. Этим «партизанским наследством» и положено начало новому никарагуанскому кино.

Молодые кинематографисты страны смотрят в будущее с уверенностью и надеждой. Оказать им помощь вызвались деятели кино других стран.

В новом институте уже работают операторы и режиссеры, приехавшие с Кубы, из Пуэрто-Рико и Колумбии.

Одним из первых документов института явилась Декларация принципов, в которой ее авторы ставят своей первой задачей создавать кино для самых широких народных масс.

Молодые кинематографисты Никарагуа полны решимости содействовать средствами кино развитию социального самосознания никарагуанского народа, который в течение столетий был объектом диктаторских пропагандистов. Создавать революционное, антиимпериалистическое кино — вот лозунг, который ныне определяет смысл всей деятельности никарагуанских кинематографистов.

В. Моисеев

Норвегия

В газете «Моргенбладет» опубликована статья под названием «Карлсон, который живет на крыше — популярный герой детских фильмов», в которой рассказывается о широких возможностях эстетического воспитания детей и подростков с помощью кино и других видов искусства в Советском Союзе:

«...Заплатив символическую сумму за билет в кинотеатр, составляющую лишь одну двадцатую стоимости билета на дневной сеанс в Норвегии, советский школьник может посмотреть прекрасную картину, поставленную специально для детей...»

В Советском Союзе производят детские картины самого широкого спектра — от мультипликационных фильмов-сказок до серьезных художественных фильмов о проблемах подрастающего поколения...

Автор статьи Эбба Сэвборг отмечает доброту и человечность советских мультипликационных фильмов и вспоминает в связи с этим трогательную историю героев «Крокодила Гены», популярной ленты про Чебурашку и его друзей.

«...Картины для детей, поставленные в Советском Союзе, служат важному делу воспитания молодого поколения — они учат детей говорить правду, принимать ответственные решения, уважать взрослых. Воспитательный элемент и рассуждения о добре и зле обязательно присутствуют в советских детских фильмах, всегда облеченных в высокохудожественную форму.

Большой популярностью пользуются в Советском Союзе киноленты, созданные по произведениям скандинавских писателей, и в первую очередь «Карлсон, который живет на крыше» — по Астрид Линдгрен...

Ежегодно на киностудии имени М. Горького, — сообщает Эбба Сэвборг своим читателям, — производится около 35 фильмов для детей. Их стоимость составляет значительную сумму, однако постановка не зависит от доходов, так как производство фильмов финансируется государством. В этом состоит основное от-

личие советского кинематографа от кинематографа Запада», — подчеркивает в заключение автор статьи...

Е. Алексеева

Франция

«Фестивалем Марселя Карне» называла минувший киногод французская пресса. На протяжении всего года творчеству известного кинематографиста были посвящены десятки статей, кинорепортажей, телепередач. Сын краснодеревщика, Карне прошел путь от фотографа, ассистента оператора, киножурналиста — до маститого режиссера, чьи фильмы принесли славу французской культуре. В 1979 году семидесятидвухлетний Марсель Карне был удостоен премии «Цезарь», ежегодно присуждаемой высшей наградой французской кинематографии. Три его работы названы в десятке лучших фильмов, созданных французским кинематографом за всю его историю. Это «Дети райка» (первый приз), «Набережная туманов», «День начинается».

Чем объяснить, что фильмы Карне, поставленные три-четыре десятилетия назад, продолжают жить, завоевывать популярность у все новых поколений зрителей? С таким вопросом к режиссеру обратился журнал «Пари-матч». Вот что ответил Марсель Карне:

«Когда мне много лет назад задали этот вопрос впервые, я подумал, что мне просто хотят польстить. Во второй раз я решил, что это совпадение. В третий я задумался, попытался найти ответ. По-видимому, своим многолетним успехом эти картины в первую очередь обязаны строгости стиля, лаконичности. Я сделал за свою жизнь двадцать три ленты. Оглядываясь назад, вижу, что среди них есть удачные в большей или меньшей степени, но нет, пожалуй, ни одной, которой мне приходилось бы стыдиться.

Мой приход в кино совпал с периодом его расцвета; это был так



Марсель Карне

называемый «золотой век» французского кино... К счастью, мне довелось работать с такими выдающимися мастерами, как Превер, Косма, Траунер. Кинематограф был нашей религией. Начиная работать над фильмом, мы как бы присягали чему-то возвышенному. Материальная сторона дела имела для нас второстепенное значение. Нам повезло: до войны пресса уделяла киноискусству несравненно больше внимания, нежели теперь. Существовало больше киноизданий, чаще разгорались споры между критиками. Разница между «золотым веком» и сегодняшним днем в том, что высококачественных, подлинно художественных картин сейчас делается меньше. Один журналист обронил недавно такую фразу: «Французское кино — труп». Это абсолютно верно. Хорошие фильмы — редкость. Главной проблемой стали деньги. До войны кино в меньшей степени зависело от поддержки правительства. Продюсеры обладали гораздо большей свободой, чем в нынешнее время. Теперь они почти полностью подчинены прокатчикам, а те навязывают им свои вкусы и требования. Большинство лент — чисто коммерческие. Кроме того, мне

кажется, что актеры стали слишком часто сниматься. Актер такого масштаба, как Жан Габен, никогда не соглашался участвовать больше чем в одном фильме в год. Без колебаний отказывался от огромного числа предложений. Мне это кажется благоразумным. Если актер начинает сниматься слишком часто, то неизбежно в конце концов он перестает быть требовательным и к самому себе и к тем картинам, в которых играет.

Удивительно, но во время войны, оккупации у нас в стране чудом продолжали появляться значительные картины, — рассказывает Марсель Карне. — Франция была побеждена, раздавлена, унижена. Но преданность делу заставляла нас работать. Нельзя было допустить исчезновения французского кино. Мы часто говорили в те годы, что должны победить разумом там, где потерпело поражение наше оружие. Жорж Садуль написал о фильме «Дети райка»: «Обращаться к великим национальным традициям своего народа в период оккупации, когда гитлеровцы поставили себе целью принизить и уничтожить его, — значило прямо или косвенно помогать движению Сопротивления». Фильм «Дети райка» делался в чрезвычайно трудных условиях. Негде было достать ткани, материалы для декораций и костюмов... Тогда мне хотелось, чтобы «Дети райка» были первой картиной, вышедшей после победы. Так оно и получилось. Она впервые демонстрировалась через восемь дней после подписания перемирия.

В заключение своего интервью Марсель Карне сказал: «Меня часто спрашивают, каковы рецепты для создания шедевров? Думаю, что есть только один рецепт: не ошибиться ни в выборе сценариста, ни в выборе сюжета, ни в выборе актеров. Не ошибиться ни на одном этапе создания произведения. Я люблю сравнивать профессию режиссера с творчеством дирижера. Дирижер не может допустить фальши ни в соло скрипки, ни в партии самого мало заметного кларнета... Столь же высокие требования к своей продукции должны предъявлять и режиссеры...»

Творчество Марселя Карне пользуется большой популярностью в Советском Союзе — как среди профессиональных кинематографистов, так и в широких кругах любителей киноискусства. Его фильмы «Набережная туманов», «Дети райка», «Вечерние посетители» шли и продолжают демонстрироваться на экранах кинотеатров, кино клубов, во ВГИКе и других кинематографических учебных заведениях нашей страны. В СССР опубликовано несколько киноведческих исследований, посвященных Карне.

Актерская судьба Роми Шнайдер сложилась непросто, успех пришел к ней лишь после тридцати лет. Это может показаться удивительным сегодня, когда Роми Шнайдер находится на вершине славы. Дважды за последние три года ей была присуждена премия «Цезарь» — высшая награда французской кинематографии.

Творческая биография актрисы необычна. В девятнадцать лет ее фотографии не сходили со страниц австрийского развлекательного журнала. «Героиней» Шнайдер была некая Сиси, слащавая красотка, любимица венских буржуа. Вот что рассказывает актриса об этом периоде своей жизни в интервью журналу «Синема франсэ»: «Сиси следовала за мной по пятам. Она приторно улыбалась с реклам, когда мне было совсем не радостно и хотелось плакать. В Вене, Париже, Риме, когда я входила в магазин или в гостиницу, на меня показывали пальцем и говорили: «Посмотри-ка, Сиси!» Это было ужасно. И когда мне за миллион марок предложили сняться еще для одной серии «Сиси», я отказалась. Что-то восстало во мне. Наверное, настоящая Роми Шнайдер...»

На этом кончается история девушки с рекламной обложки, и начинается история актрисы. Но не сразу талант Шнайдер получил возможность для своего подлинного развития. Ведь к ней привыкли относиться, как к смазливой кукле. А сегодня? Вот строчки из французского журнала «Синема»: «Зрителей привлекает в Роми Шнайдер не только

актерская эмоциональность, огромная жизненная сила, которую она несет с экрана, но и тот драматизм и духовность, которые актриса привносит во всякую, пусть даже малоинтересную роль, идя подчас дальше сценария и режиссерской трактовки образа».

Вот уже много лет Роми Шнайдер живет в Париже. Огромное влияние на нее оказала встреча с Аленом Делоном, которая произошла на картине «Кристина». Несколько лет спустя Висконти пригласил актрису сняться в его короткометражной ленте «Поцелуй». «Мое истинное актерское лицо, — говорит о себе Шнайдер, — проявилось как-то постепенно...» На смену дешевой популярности пришел заслуженный успех. В каждой новой работе Роми Шнайдер старается как можно глубже и интереснее передать душевное состояние своих героинь.

«Для актрисы, — говорит Шнайдер, — даже в хорошей роли есть некий риск — в том случае, когда она чувствует, что ее внутреннее «я» не соответствует предложенному ей персонажу. Но если наступает полная гармония между тем, что ты играешь, и тем, что ты чувствуешь, достигаешь подчас подлинной правды искусства».

Такого полного слияния со своими персонажами, отмечает автор статьи в журнале «Синема франсэ», Роми Шнайдер достигает в фильмах «Цезарь и Розалия», «Вещи жизни» режиссера Клода Сотэ, «Людвиг» Висконти и других. Советские зрители могли по достоинству оценить талант этой актрисы в картине «Старое ружье».

Ю. Чижова

Чехословакия

В прошлом году в Чехословакии отмечалось 30-летие основания пионерской организации страны. В канун юбилея на киностудии «Баррандов» была завершена работа над фильмом «Лети, птица, лети» (режиссер-постановщик Иржи Ганибал), рассказывающим о жизни словацких пионеров.

По ходу действия картины, снятой в жанре комедии, в пионерский лагерь к ребятам, отправляющимся в поход по Словакии, вместо любимого вожатого и учителя физкультуры, которого они ждали, приезжает пожилой и строгий учитель рисования Вамбера (Иржи Плескот). Вамбере предстоит руководить походом, однако не всем в лагере это нравится, и пионеры отправляются в дорогу двумя группами: одну ведет учитель, другая следует самостоятельно. После множества приключений и неурядиц, в конце концов завершающихся благополучно, обе группы встречаются и успешно представляют свою школу на спортивных соревнованиях слета походных пионерских лагерей Словакии.

По отзывам чехословацкой критики, в фильме удачно изображены характеры детей и убедительно показан не лишенный сложностей процесс сближения требовательного, но справедливого Вамберы со своими питомцами. Как и в ряде своих предыдущих картин, адресованных юношеской и молодежной аудитории, режиссер Иржи Ганибал вниматель

но прослеживает процесс взросления героев, стремящихся скорее обрести самостоятельность, и подчеркивает недейственность основанных на сухой дидактике воспитательных методов. Мир детских увлечений, игры сопоставляется на экране с представлениями и поведением влюбленного в свое дело Вамберы, умеющего понять особенности детской психологии, взять верный тон в общении с ребятами, передать им часть своего богатого жизненного опыта.

Основные эпизоды ленты сняты оператором Йозефом Ванишем на натуре, в живописной местности Словакии.

На Кинофестивале молодых, традиционном смотре чехословацких фильмов о молодежи и для молодежи, приз «Большое золотое солнце» был вручен режиссеру Юраю Герцу за картину «Хрупкие взаимоотношения» (производство киностудии «Баррандов»). Творчество Гер-

*«Лети, птица, лети»,
режиссер Иржи Ганибал
(фото Ладислава Соучека,
Чехословакия)*



ца, одаренного режиссера среднего поколения, пользуется широким зрительским признанием и разнообразно в жанровом отношении. Однако наиболее успешно этот кинематографист выступает как постановщик психологических драм (одна из последних работа — «День моей любви») на современную тему.

В основе сценария фильма — роман «Другой берег» Вацлава Душека. Главный герой ленты — шофер Тадеуш Факл (Владимир Кратина) — делает предложение одинокой женщине Баре Сакловой (Зора Кеслерова), у которой есть дочь от первого брака, маленькая Барушка. Как пишет чехословацкая пресса, создателей картины занимали не столько «хрупкие взаимоотношения» персонажей, сколько возможность высказать свои суждения по поводу роли семьи и ответственности взрослых за воспитание детей. Решив жениться на Баре, Тадеуш отдает себе отчет в том, что наладить семейную жизнь ему будет непросто. Но он полон решимости заменить Барушке отца, стать ей настоящим другом.

По словам Юрая Герца, он стремился создать фильм современный, реалистический, выдержанный в документальной стилистике, обратившись тем самым к новой для себя манере постановки. В работе над картиной продолжилось традиционное сотрудничество режиссера с оператором Иржи Маханье и композитором Петром Гапкой. В фильме снимались Иржи Штепничка, Франтишек Петерка, Радим Гложен, Владимир Меншик, популярные актеры современного чехословацкого кино.

В соответствии с долговременной программой, принятой руководством киностудии в Готвальдове, в 1979 году ряд молодых режиссеров осуществили здесь свои первые постановки. Среди них обращает на себя внимание дебют Карела Смычека «Гусята», получивший приз газеты «Млада фронт» и приз зрителей на прошлогоднем Кинофестивале молодых. Коллективный герой фильма — молодежь, которой предстоит пополнить ряды чехословацкого рабочего класса после окончания фабрично-заводских училищ. В обще-

житии одного из таких училищ при текстильной фабрике и разворачивается действие картины. В центре повествования — судьба шестнадцатилетней Марии, девушки с открытым, общительным характером, чья откровенность и бесхитростное поведение служат источником конфликтных ситуаций, независимо от желаний героини, которая искренне стремится найти общий язык со своими подругами по училищу. Авторы фильма (сценарий Ирены Харватовой) подводят зрителей к мысли о том, что только активный и заинтересованный подход к жизни делает существование человека по-настоящему наполненным и интересным.

«Гусята» — двойной дебют: Ирена Харватова впервые выступает в качестве киносценариста; ранее она работала на радио и телевидении.

Карел Смычка — выпускник кинофакультета Пражской академии искусств (ФАМУ), где он успешно защитил режиссерский диплом, после чего некоторое время был помощником режиссера, участвуя в создании фильмов для детей и молодежи; в этой области кинематографии он собирается трудиться и в дальнейшем. Сейчас дебютант готовит свою следующую постановку «Стеклянный дом» (снова — в сотрудничестве с Иреной Харватовой), посвященную проблемам воспитания детей.

Участие первого чехословацкого космонавта Владимира Ремека в осуществлении полета корабля «Союз-28» явилось завершением плодотворных научно-технических контактов между СССР и Чехословакией в области освоения космического пространства, символизировало постоянно крепнущую дружбу двух братских стран. Игровой фильм режиссера Иржи Свободы «Голубая планета» (авторы сценария Карел Панцер, Карел Валтера) был задуман и поставлен под непосредственным впечатлением от этого выдающегося события. Центральный персонаж картины — молодой конструктор, специалист в области измерительных средств и систем связи; он мечтает полететь в космос в качестве бортинженера. Но организаторы полета, отбирая кандидатов,

возможных участников предстоящей экспедиции, отдают предпочтение пилотам реактивных самолетов. Однако герою картины все же удастся внести свой вклад в успех полета: он работает над созданием научного оборудования чехословацкого производства, которое возьмет с собой на орбиту международный экипаж.

Действие фильма не ограничивается сферой профессиональных интересов персонажей. Как отмечает бюллетень «Новости кино», издаваемый чехословацким объединением «Фильмэкспорт», герои картины — живые люди, в своей повседневной жизни встречающиеся с множеством больших и малых проблем, связанных не с космосом, а с делами вполне земными...

Съемочная группа «Голубой планеты» имела возможность поработать в Центре подготовки космонавтов в Звездном городке, в результате чего ряд эпизодов фильма получил документальную окраску, дополнительную достоверность. В картину включены хроникальные кадры, снятые во время подготовки полета корабля «Союз-28». Оператор фильма — Андрей Барла.

И. Обутин

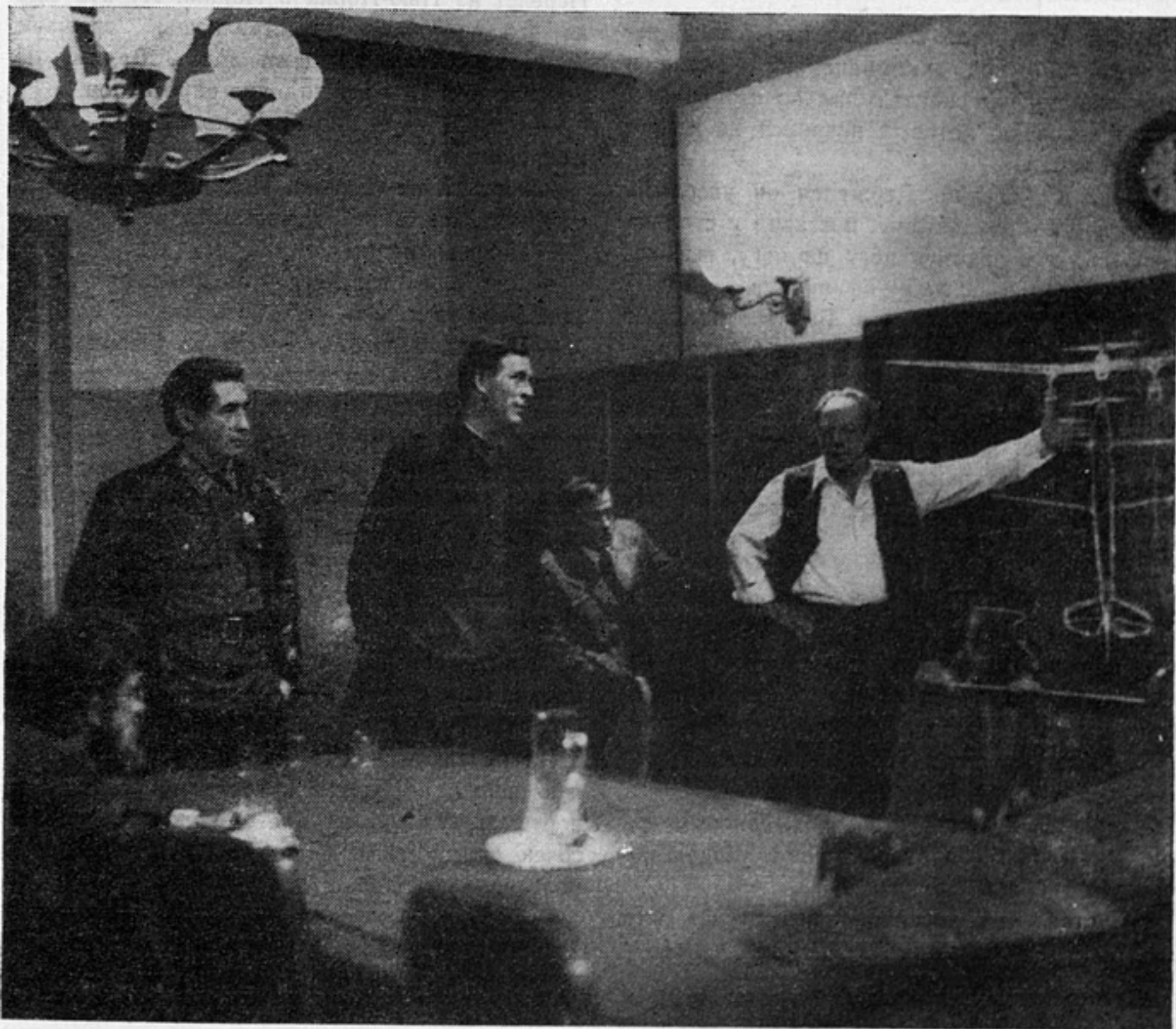
А. Захаров,
Д. Храбровицкий

Поэма о крыльях

Дилогия

Фильм второй

«Поэма о крыльях».
Кадр из фильма



История... Америка провела войну за тридцать земель от своих границ и обогатилась на всемирной войне. Решено было придать блеск статуе Свободы, мойщики висели в люльках, ползали по гигантскому лицу, протирали незрячие глаза. Улыбался репортерам Генри Форд Первый, тысячи «фордов» выкатывались из заводских ворот, одни и те же движения повторяли рабочие у конвейера, одни и те же движения повторяли пары в дансинге: даже модный чарльстон предстал здесь в виде некоей индустрии.

Самый долгий танец, самая устойчивая валюта, самые забитые машинами улицы, самые длинные мосты, самые быстрые катера, пролетавшие под ними, — все «самое», «самое»... Таков был облик великой страны, которая в техническом отношении вырвалась далеко вперед, оставив позади все прочие части света, опередив Россию на многие десятилетия.

Звучал блюз, пела пожилая негритянка, пела прекрасно под аккомпанемент рояля и ударника, пианист поглядывал по сторонам и увидел человека, который появился на пороге бара. И узнал.

Входил Сикорский. Держался он уверенно, был в добротном костюме, поставил у столика портфель, сел, закинув ногу на ногу, высокомерно сделал знак негру-официанту.

А пианист был Кириллов. Вначале он даже отвернулся, будто его застали за чем-то предосудительным, но потом, продолжая играть, снова взглянул, оценил респектабельность старого друга, и от этого ему сделалось еще горше — за свое занятие, за белый смокинг. И все же, окончив номер, он подошел к столу.

— Вадим?

— Он самый. — Кириллов опустился на стул.

Официант начал составлять с подноса салат, жареный картофель, бифштекс, кусок яблочного пирога, и это оказалось кстати, потому что начать разговор им было трудно.

— Где ты выучился играть эти блюзы?

— Жрать захочешь — научишься.

Сикорский потянулся за апельсиновым соком, и бывший его второй пилот увидел обтрепанный обшлаг рукава.

— Пустое... — Сикорский перехватил этот

взгляд. — Это только кажется, что я на лопатках, а главный мой капитал, — он похлопал по лбу, — при мне.

— Узнаю тебя! — сказал Кириллов. — Верочка, конечно, с тобой?

— Там...

— Не понимаю.

— Можешь мне поверить: уговаривал, умолял, угрожал — нет!

— Как же теперь?

— Исчерпано, — сказал Сикорский жестко. Он посмотрел на друга, и глаза его увлажнились. — Черт! Просто по-русски поговорить — сладость... Ты слышал о призе Ортейга?

— Двадцать пять тысяч долларов...

— Считай, они наши, — сказал Сикорский. — Перелет из Нью-Йорка в Париж. Ну кто еще на это способен? Представляешь, срываем банк. И основываем свое дело... Вадим, ты хочешь домой? — неожиданно спросил он.

— Домой? — усмехнулся Кириллов. — Домой, домой...

Сикорский не слышал. Подвинув бумажную салфетку, он быстро набрасывал чертеж.

— Полутораплан?

— Для этого перелета — оптимальный вариант. Дело за малым.

— Не дадут ни цента, — сказал Кириллов.

— Ерунда! — Сикорский щелкнул портфелем. — Вот письмо генерала Мейсона М. Патрика. Это в их генштаб... Меня знают в компании «Эйр-Сервис»! — На стол положились новые бумаги. — Тут важно успеть. «Успел» и «успех» — от одного корня.

Хозяин из-за никелированной стойки уже звал Кириллова, но тот отмахнулся.

— Есть главное — идея! — продолжал Сикорский. — Не поверят под приз — поверят имени. Имя не поможет — у меня акции Руссобалта. Тут их на полмиллиона!

Он начал выкладывать бумаги на стол, целую пачку, а Кириллов, невольно заглянув в портфель, увидел на дне зубную щетку, кусочек дешевого мыла и не первой свежести полотенце. Увидел и отвел глаза.

— Забудь, — сказал он. — Этими бумагами только потереться. Но я с тобой... Господи, неужели я снова буду летать!

Терпение хозяина истощилось, он сам подошел к столу:

— Time to sweat it a while at the box, chap¹.

Кириллов поднялся. И с огромным удовольствием от того, что он может наконец это сделать, снял с себя белый смокинг и швырнул хозяину.

На темной улице перед баром, в свете рекламы, от которой лица их то краснели, то зеленели, друзья остановились в нерешительности. Швейцар подзвал такси, но Кириллов сказал:

— Благодарствую, Серафим Петрович. Мы, пожалуй, пешочком.

— Воля ваша, — сказал швейцар, и машина отъехала.

— Позвольте представить, — сказал Кириллов. — Мой друг Игорь Иванович Сикорский, известный аэронавт и конструктор.

— Большая честь для меня.

Швейцар поклонился, и Сикорский увидел круглое, добродушное лицо, усы с подусниками.

— А я, знаете, уволился... — сказал Кириллов. — Задумали мы с Игорем Ивановичем собрать всех наших неприкаянных и построить призовой самолет. Заминка в одном — найти подходящее помещение...

Швейцар открыл двери, пропуская какую-то парочку, и возвратился к ним:

— Кажется, я могу посодействовать. Из наших лучше всех устроен Адгоф Олег Сергеевич: купил куриную ферму в Лонг-Айленде... Я даже готов с ним переговорить.

— Отлично, — сказал Кириллов. — И напомним, что приз — двадцать пять тысяч.

— Желаю здравствовать, — сказал Сикорский тоном человека, чрезвычайно занятого.

— Вадим Алексеевич, — тихо попросил швейцар. — Не сочтете ли вы возможным взять и меня в долю?

— Я похлопочу, — ответил Кириллов.

И они пошли. Это был окраинный район Нью-Йорка, темнели кирпичные дома с пожарными лестницами, кучи газет были набро-

саны у мусорных тумб, в стороне прогремела надземка.

— Тебе куда? — спросил Кириллов.

— Да, в сущности, никуда.

— А где ты ночуешь?

— Где придется.

— Пойдем ко мне...

Сикорскому удалось увлечь кучку русских, заброшенных за океан. Он сумел понять и использовать то общее, что всегда объединяло эмигрантов разных эпох, разных национальностей — отталкивание от чужбины, где они оказались не по своей воле, тоску по отчужденному дому и потребность в тесном кругу соотечественников. Вытекающих отсюда неизбежных раздоров Сикорский до поры не предвидел.

Как бы то ни было, на окраине Нью-Йорка, тянувшего вверх свои небоскребы, над ярко выкрашенным штакетником красовалась вывеска: «Сикорски-эркорпорейшн». Загудели моторы, разлетелись с кудахтаньем куры, и какой-то отчаянный петух, хлопая крыльями, теряя перья, опустился прямо на вывеску.

Сикорский, сидевший в кабине самолета, убрав газ, соскочил на землю, пнул ногой подвернувшуюся несущку и зло сказал Кириллову:

— Нет мощности, не добирают. Дохлое дело!

— А чего ты хотел за пять сотен?!

Подошли остальные рабочие компании в белых комбинезонах и таких же шапочках с длинными козырьками. Было их, включая конструктора, шестеро. Он отозвал одного из них, глазастого черного мальчишку лет пятнадцати:

— Бобби! Ран ту Волворт фор мэфс!

Английский Сикорского бы еще плох, но парень понял, схватил на лету монету и умчался.

— Игорь, — сказал Кириллов. — Это же последний доллар!

— Стяжные муфты для нас важней.

Сикорский исхудал, пиджак висел на нем, как на вешалке, но самолет «С-29-А» даже во дворе куриной фермы выглядел импозантно. Двухмоторный полутораплан с расчалками

¹ Хватит прохлаждаться, парень! (англ.).

и тягами, скреплявшими коробку плоскостей, с иллюминаторами в длинном фюзеляже, размером почти с «Муромца», весь он был ярко-желтого цвета, и лишь по борту, по синей полосе бежала четкая надпись: «Нью-Йорк — Париж».

Во двор влетел Бобби:

— Beat it, mister Sikorski! They're comin' back! ²

— Хватит,— сказал Сикорский. — Надоело прятаться. В конце концов я ничего не украл!

И, расставив ноги, встал посреди двора. А в ворота уже входили хмурые акционеры, русские и американцы, человек пятьдесят.

— Что вам угодно? — спросил Сикорский. — Уот кен ай ду фор ю?

Сзади закричали:

— Hand back our dough! ³

— You, swindler! ⁴

— Не понял,— сказал Сикорский по-русски.

И тогда из толпы появился Серафим Петрович, швейцар:

— Они говорят, что вы мошенник! Это бесчестно, господин Сикорский, обирать бедняков. Я тоже отдал последнее.

Сикорский побелел:

— Кого я обобрал? Что, вы купили меня с потрохами за ваши восемьсот долларов?

Услышав про «доллары», толпа загудела.

— Где вы еще найдете таких кретинков,— продолжал он, и швейцар за ним переводил. — Никто из них,— Сикорский указал на своих помощников,— не получил пока ни цента! Я лазил по свалкам, отвинчивал уголки от старых кроватей, чтобы хоть как-то скрепить локеры. А самолет есть!

Ему ответил рев:

— It'll never fry! ⁵

— Where are the twenty five grands you promised? ⁶

— Take'im to the judge! ⁷

Шериф, которого они привели с собой, сдерживал толпу:

² Мистер Сикорский, прячьтесь. Опять идут! (англ.).

³ Отдавай наши деньги! (англ.).

⁴ Проходимец! (англ.).

⁵ Он никогда не полетит! (англ.).

⁶ Где обещанные двадцать пять тысяч? (англ.).

⁷ К судье его! (англ.).

— Now, don't blow your tops! The law's with you! ⁸

— Мы вам больше не верим,— кричал швейцар. — Эта штука никогда не полетит, она только воняет здесь и ревет девятый день, спать никому не дает!

— Но позвольте...

— Все, господин Сикорский! Мы уже посетили судью! Решетка, сударь мой, решеточка! Сикорский отступил:

— Раз вы настаиваете...

Назавтра все небо обложило тяжелыми тучами, небольшой аэродром на окраине Рузвельт-Виллидж был в лужах, косой дождь хлестал по самолету.

— Еще и поле раскисло! — сказал Кириллов.

— Дождь к счастью,— сказал Сикорский. — Вспомни Киев...

— Хоть мне-то ты можешь не врать?

Они промокли до нитки, у Сикорского были отчаянные глаза.

— Меня загнали в угол. Мы тут никто. А эти стоят как проклятые, ждут с девяти утра... К запуску!

В отдалении мокла под дождем угрюмая, тяжело молчавшая толпа, сюда пришли все акционеры, человек двести, и они были полны злой, доведенной до последнего предела решимости.

Сикорский, в шлеме, в очках, сидел в кабине, винты крутились. Кириллов стоял внизу, смотрел, уже ни на что не надеясь, и все-таки сделал последнюю попытку:

— Ради всего святого, Игорь... Заклинаю тебя.

Сикорский развел руки в стороны, и двое из его команды кинулись вынимать колодки из-под колес.

Кириллов торопливо перекрестился и, рванув на себя дверь пассажирской кабины, вошел внутрь. «С-29-А», поднимая веером брызги, пошел на взлет.

Толпа взывала, кто-то свистел, выражая свое одобрение, впереди стояли, окаменев, рабочие

⁸ Спокойно, ребята! Закон на вашей стороне! (англ.).

компании, Бобби подпрыгивал от восторга... И вдруг раздался удар, треск ломающегося дерева, толпа отшатнулась и побежала вперед.

Самолет скапотировал. Он стоял в конце поля, у самого шоссе, уткнувшись носом, помятыми моторами, треснувшими пропеллерами в землю, бесстыже задрал кверху свой желтый хвост.

Рванув дверь, сверху скатился Кириллов. Сикорский лежал в грязи. Шлем его валялся в стороне.

— Жив?

— Сейчас убьют, — ответил Сикорский.

Издали набегала толпа, Кириллова била дрожь:

— Вон чей-то мотоцикл. Да не стой ты! Не стой!

Скользя и оступаясь, Сикорский вскарабкался по мокрой насыпи, бегом разогнал мотоцикл и вскочил в седло. Он летел по великолепному «фривею», навстречу проносились тяжелые автофургоны, щиты реклам, но он, казалось, не видел ничего, дождь сек по незащищенным глазам, волосы прилипли ко лбу. И что-то он шептал, повторяя про себя, пока не остановился на берегу залива.

Этот человек был по натуре игрок, но трагедия его заключалась в том, что не дано ему было разыграть по всем правилам шахматную партию, а приходилось снова и снова тянуть счастливый билет, делать не то, что он считал важным и должным, а то, что выходило само собой.

— Господи! — шептал он, подняв мокрое лицо к небу. — За что мне это? За что, господа?

Когда час спустя Сикорский задами вернулся на ферму, толпа громила ее, выбила стекла, свалила забор, топтала грязными подошвами вывеску «Сикорски-эркорпорейши» и только усилия шерифа еще удерживали ее от самосуда. Кириллов с рабочими прятался в деревянном сарае.

— Зачем ты пришел? — ужаснулся он. — Они тебя линчуют.

— Пусть!

— Игорь Иванович, — сказал очень испуганный, интеллигентный, лучше других одетый человек. — Они подожгли ферму. Больше у меня ничего нет... Жена, дети... Я пустил вас за мизерную аренду...

— Чего вы хотите, Адгоф? — закричал Кириллов. — Что он еще в состоянии сделать?

Сикорский оттолкнул его и вышел наружу. Ферма полыхала костром. Маленький Бобби, забыв про страх, смотрел, как он шел к разъяренной толпе.

— Господа! — начал Сикорский, и тут в лицо его ударил кусок кирпича, брызнула кровь. Поморщившись, он достал платок, приложил к щеке. — Вы можете меня убить. Но поймите своими бараньими мозгами: тогда вы уже наверняка не получите ни цента!

Если бы он дрогнул, побежал, они бы накинулись на него, но то, что человек остался стоять, продолжал свою речь, отрезвило даже этих людей. И дело было не в словах — никто на сей раз не переводил их, — а в самом тоне, выражении глаз.

— А живой я верну вам все! Все! Все!

Ярким, весенним, солнечным днем Туполев с видом главнокомандующего стоял посреди залы старого купеческого особняка, расположенного рядом с извозчиным трактиром «Раск».

— А ну-ка вызови мне Архангельского! — сказал он Князеву, который ждал приказаний. Тот высунулся в окно:

— Сашка! Тебя Туполев зовет!

— А пошел он к черту! — донеслось со двора.

Некогда богатые апартаменты второго этажа были увешаны чертежами, заставлены столами, чертежными досками, и только сверху, из золотой овальной рамы, улыбалась кареглазая гимназистка. Сунув руки в карманы, Туполев с большим неодобрением смотрел на нее.

— Ну? — просунулся в дверь Архангельский.

— У тебя все готово?

— Само собой.

— Есть соображение организационного порядка: может, не стоит... эти винты?

— Надоели ты со своими оргпредложениями! И вообще запомни раз навсегда: начальство любит цацки.

Туполев засопел, но тут влетел в залу Князев:

— Приехали!

Орлов уже возле лестницы снимал пальто.

— Здравствуйте, Дмитрий Степанович. — сказал Туполев и обернулся к Князеву. — Давай всех наверх.

— Что, угощать будете? — поинтересовался Орлов.

— Ну вот! — воскликнул Архангельский. — Я ж тебе говорил, а ты — «не будет, не будет»!

— Почему не буду? — улыбнулся Орлов. — Был бы лишь повод! — и стал подниматься по лестнице.

Наверху он с интересом стал рассматривать чертежи, потом остановился у стола, на котором красовалась модель двухмоторного самолета.

— Дмитрий Степанович, — сказал Архангельский, — нажмите вот здесь.

Орлов надавил на кнопку, и два маленьких винта закрутились. Он отпустил палец, снова нажал — аттракцион повторился. Архангельский за его спиной показывал большой палец.

— Дешево же вы меня покупаете! А если всерьез?

— Обязательно всерьез, — Туполев подвел гостя к центральному листу, на котором самолет изображен был в проекции. — Размах крыла — тридцать метров. Полезная нагрузка — три тонны.

— А скорость? — поинтересовался Орлов.

— Порядка двухсот, — ответил Туполев и вдруг спросил: — Вы подписали английский контракт?

— Подпишем, — сказал Орлов.

— А на каких условиях, не секрет?

— Полмиллиона золотом и полтора года.

— Беремся вдвое дешевле и вдвое быстрее!

— Но у вас же только эскизный проект!

— Зато проработан на совесть. Вот руководитель бригады крыла — Петляков, оперения — Сухой, расчеты прочности — Ветчинкин,

двигательные установки — братья Погосские и, наконец, Архангельский — фюзеляж.

— А много народу в бригадах?

— Пока что по одному. Но если сладимся, потребуем ставки.

— Н-да, — с сомнением протянул Орлов. — Письмо такое, пожалуй, я подпишу.

И тут же перед ним возник Архангельский с бумагой, чернильницей и пером.

— Вот черти, — сказал Орлов, но все-таки подписал. — А материал? Снова этот легкий металл?

— Прошу вас, — вышел вперед Бабаджан и бухнул гофрированный лист на стол, — попробуйте, ломается или нет?

— Не ломается, — согласился Орлов.

— Смеялись надо мной! Дурака из меня делали! Скажите вполне объективно, товарищ Орлов, кто сегодня умный, а кто дурак?

— Хороший вы человек, Бабаджан, — улыбнулся Орлов и сказал, уже обращаясь ко всем. — Если мы осилим бомбардировщик, собственный, из своих материалов, вы представляете, что это будет для страны?

— Представляем, — сказал Туполев. — А вот вы, Дмитрий Степанович, боюсь, не совсем...

И по сигналу Архангельского руководители бригад разом сняли со стен чертежи. Под ними оказались другие, изображавшие пролеты цехов.

— Это еще что? — строго спросил Орлов.

— Новый ЦАГИ и наш опытный завод.

— А деньги?

— Дадите.

— Значит, пять лет вы будете строить завод, а потом сделаете бомбардировщик — вдвое быстрее англичан?

— Не надо связывать одно с другим.

— Но вы же связываете!

— А подо что нам еще просить? — Туполев уже не скрывал улыбки. — Уговор: давайте постановление и через девять месяцев — бомбардировщик готов.

— Заманчиво, — сказал Орлов. — Расти вам, конечно, надо всерьез...

— И еще, — протолкался из-за спин Бабаджан. — Реконструировать Кольчугино тоже придется!

— Да-а... — Орлов даже сел. — Вы все-таки банда.

— Что есть, то есть, — согласился Туполев.

Раздался грохот, посыпались кирпичи, и в глухой торцовой стене образовался пролом. Изнутри кувалдами расширяли его.

Потом в проломе заблестела центральная часть огромного крыла.

Человек сорок вытаскивали его на дощатый помост, в том числе все конструкторы, был среди них и Орлов.

— Опуска-а-ай! — скомандовал Шевелев.

Орлов, кряхтевший у нижней части крыла, на которую падала основная тяжесть, оступился и чуть не упал.

— Аккуратнее, вы! — заорал на него Туполев.

Центральная часть крыла легла на помост.

— Он становится совсем невозможен, — сказал Орлов.

— Это уж точно, — сказал Шевелев. — Выбрали на свою голову!

— Я буду жаловаться, — сказал Орлов.

— Кому?

— Начальству.

— Вы ведь и есть начальство...

— Навались! — раздалась новая команда Туполева.

— Шел бы ты отсюда, — сказал Шевелев. — Командовать должен кто-то один.

И обиженный Туполев пошел со двора.

— Знаете, — спросил догнавший его Орлов, — что в вашем самолете самое удивительное?

— Знаю, — сказал Туполев. — Моноплан и металл.

— Никакой не металл. Самое удивительное, что он выпущен в срок. Ведь у нас как? Записано сегодня — сдают завтра, клянутся завтра — сдадут через год. И целый ворох объективных причин. Просто какие-то Шехерезады: каждую ночь сочиняют сказки, чтобы наутро им не снесли голов.

— А ну их к лешему, — сказал Туполев. — Дмитрий Степанович, у меня же родился сын!

— Когда?

— Сегодня.

— Так почему же вы здесь?

— А туда не пускают!

... По булыге Вознесенской улицы, качая мохнатыми головами тянулись здоровенные битюги, было совсем темно, у Москвы еще не хватало электричества, впереди обоза и по бокам шли люди с керосиновыми фонарями...

Шагал Туполев, шагал Орлов, а на десяти телегах, еще в разобранном виде, ехал к своей всесветной славе самолет АНТ-4 — будущий серийный ТБ-1.

В один из душных вечеров ко входу лучшего нью-йоркского отеля «Уолдорф-Астория» подъехал открытый лимузин, и шофер, оббежав вокруг машины, открыл дверцу. Вышла дама с седыми буклями, в бриллиантовых подвесках...

Через просторный вестибюль она проследовала к лифту, где уже стоял господин лет шестидесяти с окладистой бородой, которая одна выдавала в нем русского.

— Анастасия Федоровна, какими судьбами? В лифте они продолжали разговор.

— Что бы это, Кузьма Кузьмич, могло значить? — спрашивала она, показывая карточку с отпечатанным текстом.

— Думаю, что-нибудь касаемо наших капиталов...

Наверху, в холле своего номера, их встретил Сикорский. Пожал руку мужчине, склонился над рукой дамы и, достав массивные золотые часы с царским орлом, щелкнул крышкой:

— Видимо, все собрались.

Для всякого, знающего эту страну, само пребывание в «Уолдорф-Астории», да еще в таких дорогих апартаментах, было достаточной рекомендацией преуспевания. И собрались здесь, судя по их виду, люди состоятельные. Сидели в мягких креслах, попивали коктейли, виски с содовой, «смирновскую», закуски вполне соответствовали обстановке.

— Приступим, господа, — напористо начал Сикорский. — Полагаю, мне нет нужды представляться, коль скоро вы откликнулись на приглашение...

Он тронул двумя пальцами полоску усов, которые шли ему, и он это знал, и вообще в

отлично сидящем смокинге конструктор был под стать собравшимся у него господам.

— Буду лапидарен. Мною создан самолет «С-29-А». Это самая совершенная модель, какая есть в мире. Вы можете мне поверить, поскольку мой «Муромец» сделал четыреста боевых вылетов в минувшей войне и был, как известно, отмечен покойным государем.

Сделав приличествующую паузу, он, как бы между прочим, пустил по рукам большие глянцевые снимки, изображавшие «Илью Муромца» в разных ракурсах. Дама в подвесках, дойдя до фотографии Сикорского с царем, переснятой из газеты, вздохнула и перекрестилась.

— Моя новая конструкция, — продолжал Сикорский, — рассчитана на перелет через океан из Нью-Йорка в Париж. Надо ли объяснять, что это предприятие будет значить в истории цивилизации? И те из вас, господа, кто поддержит его, не только выгодно поместят капитал, но и помогут доказать всему свету, что русская мысль не убита, жива!

Небрежным, но заранее обдуманном жестом он разложил веером по столу свежестопеченные акции. И как-то все поскущнели. Неловкое молчание нарушил Кузьма Кузьмич:

— Какая же сумма для этого требуется?

— Я все сейчас объясню, — с готовностью заговорил Сикорский. — Дело в том, что самолет уже построен... в основном. Нужны моторы наибольшей мощности. Я выбрал «Либерти»...

— Голубчик, — сказала дама. — Избавьте нас от техники. Сколько?

— Тысяча, — сказал Сикорский.

И тотчас по лицам почувствовал, что сделал оплошность.

— Вы уж не гневайтесь, уважаемый, — сказал Кузьма Кузьмич, — я вам по-нашему, по-сибирски. Ежели бы вы запросили, скажем, сто тысяч, я бы, не раздумывая, принял участие. Попроси вы десять, я бы подумал. А тыща... Я подаю на паперти русской православной церкви по воскресеньям.

— Действительно, — встал подтянутый, военной выправки господин. — Только отнимают время у занятых людей...

Общество начало подниматься, и тогда Сикорский решительно направился к двери, повернул ключ и спрятал в карман.

— Я все раскрою, — начал он еще у двери. — Это великолепие, включая то, что надето на мне, снято на полдня. За деньги, собранные по грошам у таких же нищих, как я.

— Это становится скучно, — сказала дама.

— Мы разослали триста приглашений — вас пришло пятнадцать. Дай вы хотя бы по шестьдесят долларов... Меня попрекнули милостыней, пусть! Но никто не выйдет отсюда, пока я не получу эту милостыню!

— Прекратите балаган! — шагнул к Сикорскому военной выправки господин. — Вы просто смешны. Ключ!

Тот отдал. Сломленный, опустошенный, подошел к окну, распахнул раму, и шум гигантского города ворвался в комнату.

— Только не вздумайте бросаться вниз, — сказала дама в подвесках. — Это банально.

— Не дождетесь! — в ярости обернулся Сикорский. — Мои акции будут стоить миллионы. Еще локти будете себе кусать — да, да, и вы тоже, с вашей сибирской хваткой, любезный!

И, опершись кулаками о полированный подоконник, снова начал смотреть на эти небоскребы, на переплетение ущелий Манхэттена, на бурлящую внизу жизнь, в которой ему не было места.

— Не отчаивайтесь, — услышал он спокойный голос.

Все разошлись, только в углу сидел глубоко в кресле, сцепив на колене длинные пальцы, немолодой, худощавый, с мешками под глазами человек: он, кажется, с самого начала не менял позы. И, почувствовав вдруг к нему неизъяснимое доверие, Сикорский сказал:

— Мне так совестно, ей-богу... Там, дома, любой мотор, любую муфту надо было выписывать из Европы, а тут все перед глазами, и будто стена из стекла: все видишь — и ничего не возьмешь.

— Вы уверены, что вам нужна именно тысяча долларов?

— Ни центом меньше, — ответил Сикорский

и, не веря себе, увидел, как этот странный человек достал чековую книжку, вывел сумму и с росчерком расписался.

— Вот вам пять тысяч. Вернете, как сможете.

Сикорский готов был закричать, заплакать, броситься на колени, но только то и сделал, что спросил:

— Кто вы?

— Моя фамилия Рахманинов.

— Господи! Сергей Васильевич, как же я вас не узнал?

— Все мы переменялись... Скажите, — с какой-то прорвавшейся вдруг печалью спросил Рахманинов, — вам работаете здесь?

— Национальной науки нет, — ответил Сикорский. — Дважды два повсюду четыре.

— А мне, знаете, не пишется. Совсем не то, что в моей Ивановке.

И надолго замолчал. Сикорский смотрел, как бы запоминая это крупное лицо, эти тонкие руки, и все искал слова благодарности, но понял, что они невозможны.

— Если когда-нибудь у меня будет сын, — вымолвил он, — я назову его Сергеем.

Сикорскому удалось восстановить свой самолет, он поставил мощные по тому времени моторы, модифицировал машину, и она полетела, для нее даже нашлась работа...

Маляр в бумажной шапочке стоял у борта и на том месте, где красовалась некогда надпись «Нью-Йорк — Париж», рисовал рекламную блондинку, которая натягивала филдперсовый чулок. Рядом остановилась машина, вышли двое и стали разглядывать самолет.

— Закрасишь в цвет хаки, — сказал один.

— Пожалуй, Дик. А пулеметы поставим вон там⁹.

Подошли Кириллов и Сикорский, оба в добротных твидовых пиджаках.

— Вас что-нибудь интересует? — спросил Сикорский.

— Твой самолет? — сказал Дик. — Я покупаю.

— Вы хотите его зафрахтовать? Какая у вас работа?

— Ты не понял. Я его покупаю совсем.

— Не продается!

— Я Ричард Стоун. Это что-нибудь тебе говорит?

— Ничего.

— Мистер Сикорский, — сказал Дик, — через пять дней кончается ваш контракт с этим чулочником Биллом Уилси, он его продлевать не намерен. В прошлом месяце вы работали четырнадцать дней.

— Одиннадцать, — уточнил второй.

— Ваш перелет из Нью-Йорка в Париж — блеф, теперь это ясно и дураку.

— Что вы хотите мне предложить?

— Я вкладываю деньги в кино. И мне подходит твой самолет. Считай, тебе повезло. Никто и цента за него не даст.

— Трюковые съемки?

— Мы крутим фильму о мировой войне, — сказал второй. — Нам нужен германский бомбардировщик. Если закрасить девочек...

— Простите, — обиделся Сикорский. — Это совсем другая схема.

— Крыло внизу, крыло вверху — одно и то же.

— Вам понадобится, видимо, и летчик? — вмешался Кириллов.

— Сперва самолет, — сказал Дик.

— Игорь, не продавай без меня, — по-русски сказал Кириллов и снова перешел на английский. — Я участвовал в воздушных боях, я больше всех летал на этой машине, таскал рекламу, таскал циркачей — я сделаю, что вам угодно.

— Хорошо. Я тебя, пожалуй, найму.

— Так и самолет проще нанять, — сказал Сикорский. — Это вам обойдется дешевле.

— Ты опять ничего не понял, — сказал Дик. — Это будет центральный трюк. Самолет загорается, падает вниз, летчик прыгает с парашютом, удар, взрыв! Так еще никто не снимал. И за это я плачу десять тысяч монет.

— До свидания, — сказал Сикорский.

— Тебе мало десяти тысяч?

— Если бы вы брали для работы, для дела...

⁹ Американцы, как и русские, говорят в этих сценах по-английски с закадровым переводом.

Но разбивать на посмешище... Я его выстрадал... Душу в него вложил!

— О чем говорит этот человек? — спросил Дик.

— Он русский... — сказал второй. — Они все чокнутые.

Американцы сели в приземистый, длинный, открытый «кенинхем» и уехали, не обернувшись.

— Надраться бы! — сказал Кириллов.

Германский бомбардировщик с кайзеровскими орлами на крыльях готовился к вылету. Позади клубился черный дым, видны были окопы и колючая проволока. Крутились пропеллеры, солдаты в остроконечных касках держали плоскости и хвост.

Ас первой мировой войны с усами а ля Вильгельм и моноклем стоял, картинно опершись о крыло, к нему кинулась хорошо завитая блондинка, она заламывала руки, но герой был непреклонен. Он привлек блондинку к себе, и тут на них надвинулся кран, где сидел оператор с камерой.

Было это в Калифорнии, в яркий солнечный день, и все шло, как на всякой съемке. Стояли отражатели, слонялось множество бездельников, болтали девицы в вечерних платьях, германский генерал прикуривал у мохнатого казака, еще дальше раскинулись пальмы, под одной из них сидели в плетеных креслах Сикорский и Кириллов.

Кириллов был одет, в точности как актер, изображавший аса: в таком же суконном мундире, таких же погонах, с таким же крестом на груди и даже моноклем, ловко сидевшим в глазу.

— Я бы это сделал не хуже! — сказал, он, глядя, как в третий раз снимается прощальный поцелуй.

— Пригласи ее в номер, — сказал Сикорский.

— Уже пригласил.

— А у нее случайно нет подружки?

— Она придет с подругой.

— Вадим, ты настоящий друг!

Гримерша стала приклеивать Кириллову усы.

— Учти, — подошел Дик. — Если самолет

взорвется за кадром, все мои денежки полетели в трубу.

— Я не подведу, — ответил Кириллов, придерживая торчащие кверху усы.

— И тебя с парашютом снимают... Пять камер!

— Все будет о'кей!

Дик отошел, они остались с Сикорским.

— Игорь, прошу тебя, уезжай. Зачем смотреть, как он превратится в дрова?

— Нет, я должен видеть все до конца.

— Дело твое...

С пяти точек бешено крутили ручки камер, за проволочными ограждениями рвались протехнические снаряды, а с неба отвесно падал «С-29-А», выкрашенный чужой краской, с чужими орлами на крыльях, с бутафорским дымом, клубившимся за хвостом.

— Где он собирается прыгать, этот болван? — схватил Сикорского за руку Дик. — Он мне испортит все!

Сикорский молча его отшвырнул. Белый как полотно, он не отрывал глаз от самолета. А тот с нарастающим ревом все шел, шел, шел к земле и врезался в землю.

— Вадим! — отчаянно закричал Сикорский.

Дик Стоун вцепился в него, они упали. Сикорский отбивался ногами, но сверху навалились еще, а Стоун кричал:

— Держите его! Он мне загубит кадр!

Резко осветив дерущихся, рванули баки с горючим.

Операторы накручивали на пленку взрыв, взметнувшейся к небу огонь, в котором горели самолет и летчик.

...Все было кончено. Юпитеры увезли, смотали кабели, площадка опустела, только два мусорщика убрали обрывки бумаги, коробки из-под сигарет, пивные бутылки. И там, где еще недавно снимался фронтовой эпизод, опять качались безмятежные пальмы, светило солнце — словом, как выразился американский летчик Джимми Коллинз, «хорошо в такой день быть живым».

Сикорский стоял перед огромным кострищем, огонь погас, легкий дымок курился над грудой золы, и это было все, что осталось от Вадима Кириллова.

— Мне очень жаль,— сказал Дик.— Поверь, я огорчен... Не понимаю, почему он не прыгнул.

Сикорский молчал.

— У него кто-нибудь есть?

— Только я,— сказал Сикорский по-русски.— А у меня только он.

— Что ты сказал?

— Никого... — повторил Сикорский уже по-английски.— Кроме меня — никого.

— Тогда понятно, почему страховку он завещал тебе.— Дик протянул какую-то бумагу.

— Нет, нет! — отшатнулся Сикорский.

— Перестань. Его все равно не вернешь, а пятнадцать тысяч на земле не валяются.

На белом бескрайнем поле понуро стояла лошадь, заиндевевшая от мороза, запряженная в крестьянские розвальни, в которых навалены были метровые колья.

Работали человек тридцать сезонников, одетых не по погоде,— в рваных овчинах, подпоясанных веревками, в треухах и картузах, в валенках и опорках. И возраста они были самого разного — от стариков с бородами-лопатами до закутанного в женский платок мальчонки, который стоял у саней.

Под руководством инженера, промерзшего не меньше других, они растаскивали колья по снегу, двое парней отмеряли рулеткой расстояния, а бородачи, вынуд из-за пояса топоры, забивали колья обухом. Потом стесывали край, и инженер, сверяясь с блокнотом, проставлял номера химическим карандашом.

Работали сноровисто, молча, и только вторая группа, которая вела разбивку далеко-далеко, едва ли не у горизонта, позволяла угадать масштаб будущих гигантских корпусов, закладывавшихся в чистом поле.

За началом работ следил приехавший на площадку нарком тяжелой промышленности Орджоникидзе. Туполев давал пояснения:

— Здесь у нас главный корпус, большая аэродинамическая труба. Будем продувать не модельки, а самолеты. Целиком! Там — ангара.

Он указал рукой на дальнюю группу. Орджоникидзе хмуро огляделся, кивнул:

— Ты, Туполев, прямо за горло берешь. Двести десять миллионов!

— Меньше не выходит, товарищ Серго. Железная дорога, ТЭЦ, поселок на тридцать тысяч...

Орджоникидзе снова кивнул, прошел вперед. Остановился возле сезонников.

— Где живете?

— Там, — кивнул тот вбок, — в бараке.

— С семьей?

— А куда ее денешь?

— Будут многоэтажные дома,— сказал Туполев.— Дворец культуры...

— Говорим-то мы вдоль — живем поперек! — сказал мужик и отошел.

Мело, они шли по полю навстречу ветру и продолжали разговор.

— Слушай,— спросил вдруг Орджоникидзе,— а кто у тебя будет строить?

— Кондаков,— сказал Туполев.

— Не построи.

— Почему? Перебрали всю номенклатуру. Говорят, из лучших.

— Но-мен-кла-ту-ра,— перебил Орджоникидзе.— Что вы все к ней прицепились? Крутят их с одного сита на другое, помельче, опять крутят: завалил там — назначают сюда! Кадровая политика по методу Робинзона Крузо. У него номенклатура какая была? Пятница, Попугай и Коза. Снял Пятницу — назначай Попугая. Попугай сорвал — выдвигай Козу! Если не верить в таланты, а их в народе миллионы, нечего и огород городить. Я Царевского уговорю! Он как раз кончает Тагил, это ему по плечу... Ты научился делать самолеты, а надо делать авиацию. Разницу понимаешь?

— Пока приблизительно.

— Честно сказал! Голова у тебя хорошая — размаха не хватает.

Орджоникидзе помолчал, и, как бы следуя за его взглядом, Туполев увидел и метель, и снежное поле, и заиндевевшую лошадь с розвальнями, и промерзших, плохо одетых людей.

— Мы тебе все дадим, Туполев. Но помни, у кого берем.

Гарольд Ллойд в неизменных роговых очках

и шляпе-канотье цеплялся за башенные часы нью-йоркского небоскреба. Когда, дрыгая ногами, он повис на большой стрелке, раздался громкий хохот, — комедия демонстрировалась в маленьком кинотеатрике на Лонг-Айленде.

Рядом с экраном молотил по клавишам тапер — до самого конца, до заключительного поцелуя героя с блондинкой.

Тут же вспыхнуло «Патэ-журнал показывает», часть публики схлынула, на смену пришли другие, а на экране появился титр: «Новости из России».

Плохо одетые люди свисали с площадок трамвая в Москве. На Волховстрое работали землекопы с грабарками, лопатами, тачками. Босые мужики месили ногами бетон, они взялись за плечи, переступали все быстрее, и тут тапер угодил наконец своим фокстротом в такт — американцы захохотали.

Посмеивался в двенадцатом ряду владелец куриной фермы Адгоф, но Сикорский, сидевший рядом, смотрел на экран без улыбки. А там появился следующий титр:

«АНТ-4 — новый самолет большевиков».

Даже на земле, на Ходынском поле, эта огромная по тем временам машина, с размахом крыльев в тридцать метров, имела стремительный вид. Сочетание тяжелой мощи с летучей легкостью сохранил самолет и при разбеге и в небе, потом на далеком сибирском аэродроме он пошел на посадку, за ним кинулась тысячная толпа баб и мужиков, одеты все были так же плохо, но американцы, знавшие толк в технике, уже не смеялись.

Олег Сергеевич Адгоф вышел из кинотеатра в самом благодушном настроении.

— Лопаты, — говорил он, — все те же лопаты! А самолет — какой-то птеродактиль... Нет, Игорь Иванович, американцев этим не удивишь.

Сикорский молчал. То, что он увидел, было для него последним ударом, ибо он понял, что знаменует собою этот самолет не только в жизни далекой, манящей, болезненно-незабытой родины, но и в истории мировой авиации. Годы спустя общепризнано будет, что АНТ-4 стал прототипом всех последующих «летаю-

щих крепостей» и «сверхкрепостей», но Сикорский с его умом и хваткой оценил это сразу.

— Бог ты мой! — сказал он наконец. — Руками, зубами, кишками рвался... Такой ценой добыты эти двадцать пять тысяч, могу основать дело, а толку? Ворочал огромные глыбы, а оказалось, не те.

— Вы это — серьезно?

— Этот самолет — откровение! Вся авиация пойдет таким путем. Другого просто нет.

Был вечер, по улице плыла нарядная толпа, светились богатые витрины, и все Сикорский мог уже купить, но это нисколько не грело его, потому что в главном он на сей раз проиграл.

— Даже если их самолет хорош, — сказал Адгоф, — это не более чем случай.

— У случая бывают капризы, но не привычки, — Сикорский вдруг остановился. — Что там были за буквы? А-Эн-Тэ... Неужели... Конечно, Андрей Николаевич Туполев.

— А вы были с ним знакомы?

— Да, — сказал Сикорский. — Были...

Туполев ходил по своему кабинету, обшито-му деревянными панелями, остановился у низкой полки, тянувшейся вдоль окон, где выстроились модели всех его самолетов. Их было уже много, и рост был нагляден — от крохотного АНТ-1 до огромного самолета «Правда», — а в конце возвышалась над всеми модель восьмимоторного АНТ-20, будущего гиганта «Максим Горький».

Вроде бы все шло как надо, но эти машины для конструктора уже состоялись, а он должен был жить дальше... Прошел вдруг к доске, взял мелок, осторожно прочертил поверх набросанного крыла другое, чуть ли не вдвое длинней, убрал пальцем прежние очертания и долго покачивался с пяток на носки, разглядывая, что у него получилось. Потом решительно стер все ладонью, машинально вытер ее о штаны, тут же начал отряхивать тыльной стороной руки, размазал еще хуже, чертыхнувшись, достал подушку из шкафа и погасил верхний свет.

Заводской вахтер, глядя на погасшие окна, сказал напарнику:

— Лег наконец!

— Ага, — сказал тот. — Пойду запру подъезд.

А Туполев ворочался на узком диване, сон не шел, он поднялся, стал надевать башмаки, дернул, порвал шнурок и, вконец расстроенный, зажег полный свет. В приемной он включил электроплитку, поднял чайник и поболтал перед ухом. Вода булькала, но он еще поболтал и, забыв чайник в руке, вернулся к доске. Теперь у него вышел самолет в плане с тем же длинным крылом, под ним — самолет спеди, в другой проекции.

...В темном коридоре коммунальной квартиры долго звонил телефон. Наконец появился Ветчинкин — в туфлях на босу ногу, в пальто поверх белья.

— Слушаю, — приглушенно сказал он.

— Дрыхнешь? — сердито спросил Туполев.

— Что за скотская привычка трезвонить по ночам!

— А сколько сейчас?

— Два часа.

— Разве? — удивился Туполев. — Ну вот что, мотай сюда.

— И не подумаю, — сказал Ветчинкин.

...В другом коридоре на звонок вышла заспанная старуха.

— Мне нужен Сухой, — сказал Туполев.

— Чего?

— Разбудите Сухого.

— А он еще не пришел.

— Шляются по ночам! — И Туполев швырнул трубку...

...И снова зазвонил телефон, опять в коммунальной квартире, на сей раз ярко освещенной. За открытой дверью крутился патефон, просматривался стол с батареей бутылок, шаркали в тесноте пары, танцевали и в комнате и в коридоре.

— У телефона, — сказал Архангельский.

— Приезжай.

— Еще чего! Ты все забыл, старая калоша. Бери Юлю, и давайте сюда. У Наташи же именины.

— Нашли время! — сказал Туполев. — А Паша Сухой не у вас?

— Все здесь, кроме тебя. Ты бы видел, как Громов наяривает! Танцуем уан-степ, послушай...

Туполев поморщился, отодвинул трубку от уха.

— Через полчаса, — сказал он, — чтоб все были здесь.

— Подождешь до утра.

— До утра я взорвусь!

...В кабинет ввалились Архангельский, Сухой и летчик-испытатель Громов. С дивана смотрел на них сонный Ветчинкин.

— Идея у меня такая, — сказал Туполев.

— Никаких идей! — перебил Архангельский. — Прежде всего надо выпить за здоровье Наташи. Мих-Мих, наливай.

Громов извлек из кармана бутылку.

— Выпьем, — сказал Туполев Ветчинкину. — Все равно от них не отвяжешься.

Выпили.

— Вот, — Туполев подошел к доске. — На общее освидетание.

Особого эффекта его наброски не произвели. Ветчинкин даже с дивана не встал, только очки надел.

— Крыло вдвое длинней, чем фюзеляж? — спросил он.

— Втрое, — поправил Туполев.

— Никаких америк ты не открыл. Дальность увеличится. Элементарно. Но это невозможно осуществить.

— Слушай, — зачеркивая обсуждение, сказал Архангельский. — Полведра винегрета еще на столе. Мой тебе совет: отвлекись. Жизнь, Андрей, продолжается!

Громов, высокий, подтянутый, снисходительно улыбнулся.

— Опровергайте меня! — взорвался Туполев и задел ногой чайник, забытый у доски.

— Чайник! — сказал Архангельский и только теперь взгляделся в эскиз. — Ребята, а тут что-то есть.

— Чепуха, — сказал Сухой. — Они ж сломаются.

— Докажи, — сказал Туполев.

— Дальность для рекорда нужна двенадцать тысяч, так?

— Так,— кивнул Туполев.— Что дальше?

— А то, что горючего у нас семь тонн! — Сухой нарисовал стрелки от крыльев вверх.— Подъемная сила отогнет их, они сложатся, как у мотылька, и конец.

— Что же я, по-твоему, безнадежный дурак?

— Не безнадежный,— утешил Архангельский.— Выкладывай свой козырной туз.

Туполев взял мелок и начертил от крыльев две стрелки вниз.

— Мы сделаем крылья-кессоны, и тяжесть топлива уравновесит подъемную силу.

— Между прочим,— сказал Громов,— горючее имеет подлое свойство сгорать.

— Правильно,— сказал Туполев.— И самолет облегчается.

...Вахтеры, встретившись во время очередного обхода, с большим неодобрением смотрели на освещенные окна.

— Видал? — спросил один.

— А чего ему? — сказал другой.— Сидит себе целый день. Поуродовался бы восемь часов у станка, небось спал бы сейчас как убитый!

За окном вставал серый рассвет. Ветчинкин дремал на диване, Громов ходил, остальные сидели за длинным столом, перед ними были листки с цифрами, кривыми, формулами. Архангельский кончил подсчет на логарифмической линейке:

— Удлинение приличное.

— А качество? — спросил Сухой.

— Вроде бы тоже получается.

— Вот только... — подошел Громов.

— Ну что еще у тебя? — насторожился Туполев.

— Машина тяжелая. Будет длинный разбег, я просто завязну в грунте.

Туполев вскочил с места.

— Чего ты злишься,— сказал Архангельский.— Он прав.

— Конечно, прав. Потому и злюсь.. Черт его знает, не с асфальта же запускать! А почему, собственно, не с асфальта? Сделаем полосу... Бетон тебе подойдет?

— Еще и полосу,— сказал Сухой.— Мотор с редукторами — новый, крылья-кессоны —

впервые, шасси еще никто так не убирал... Не слишком ли много для одной машины?

Все так устали, что спорить уже не хотелось.

— Скучно живем,— сказал Архангельский.— Крыло, крыло, будь оно проклято! Все ты, схимник несчастный, сам не живешь и другим не даешь. Столько удовольствий вокруг. Вот я бы сейчас...

— Пропуск с собой? — спросил Туполев.

Архангельский достал. Туполев взял его и спрятал в карман.

— Тебе предоставляется полная свобода. Но в КБ ни ногой.

Громов засмеялся.

— Отдай! — сказал Архангельский.

— То-то! — Туполев вернул пропуск.— Если бы мы отказывались от самого дорогого ради какой-то мур. А мы ведь и делаем то, что хотим. Захотели самый большой самолет в мире — строим, скоростной бомбардировщик — пожалуйста, самый дальний — валяйте! Мы просто купаемся в удовольствиях.

— Я уже тону,— сказал Архангельский.— Киньте мне круг.

— А крыло не будет вибрировать? — спросил вдруг Громов.

— Братцы, он меня доведет. Конечно, будет! — Туполев стал трясти Ветчинкина на диване.— Разоспался, профессор! Что тебе тут, ночлежка?

Тот сел, не понимая, что происходит вокруг:

— В чем дело?

— Сделай расчет вибрации крыла.

— Расчет? Тут без теории не обойтись.

— Тогда сделай теорию!..

История... Медь оркестра воскрешает в памяти авиационный марш 30-х годов «Все выше, и выше, и выше!»... На стапелях сборочного цеха высится «Максим Горький», самолет АНТ-20, больше которого не было в ту пору нигде в мире. Потом его выкатили на летное поле, и люди казались крошечными рядом с гигантом. Громов поднялся в кабину, самолет побежал по земле, ушел в небо.

А на Севере разворачивалась челюскинская эпопея — кинохроника ее запечатлела в подробностях. Палаточный лагерь среди торосов, все этапы спасения. Именно самолеты пришли на помощь, им пришлось держать тяжелейший

экзамен, и они его выдержали. Первым самолетом, который приземлился в ледовом лагере и вывез на материк женщин и детей, был туполевский АНТ-4.

Потом челюскинцев и их спасителей — первых Героев Советского Союза Ляпидевского, Молокова, Водопьянова, Леваневского, Камаинна, Доронина, Слепнева — принимала Москва, и над Красной площадью проплыл сопровождаемый эскортом истребителей, восьмимоторный гигант «Максим Горький».

Часы Белорусского вокзала показывали 11.30. У главного входа стояла машина, шофер доставал из багажника чемоданы.

— Ты иди, — сказал Туполев жене. — Там уже волнуются.

Она взяла за руки детей и направилась к подъезду.

— Я с папой, — девочка вернулась назад.

— Значит, машину ставите на капиталку, как договорились, — сказал Туполев шоферу. — А то она больше стоит, чем ездит.

— Пап, а про полет? Ты забыл?

— Помню, — кивнул Туполев. — Иван Васильевич, как будет первый ознакомительный на «Максима Горьком», подбросьте ребят. В КБ я предупредил.

— Сделаем, Андрей Николаевич...

На перроне отъезжающие смешались с провожающими, отличить тех, кто отбывал в дальний путь, было легко по костюмам, специально для этого случая сшитым. До отхода поезда оставались считанные минуты.

— Андрей Николаевич, — сказал Орлов. — Я рад, что в Америку едете именно вы, но имейте в виду...

— Все помню. — Туполев стал загибать пальцы. — Лицензии, технология, машины, моторы, так или не так?

— Так. Главное — договориться с «Алюмин-компани». Без этого крупных серий у нас не будет.

— Будут... Лет через пять.

— У нас нет этих пяти лет.

Дежурный по вокзалу ударил в колокол.

— Дмитрий Степанович, — заторопился Туполев, — если я стану согласовывать каждый шаг, названивать оттуда в наркомат, в главк...

— Давайте без испорченного телефона, — сказал Орлов. — Вы понимаете больше нас всех, решайте на месте сами...

— Андрей! — крикнула Юлия с площадки вагона.

— ...И покупайте как для себя.

— Для себя легче.

Послышался паровозный гудок, поезд дернулся.

— Ну, студент!.. — улыбнулся Орлов.

— Если бы!

В один из дней пребывания делегации в США Туполев встретился с Сикорским. Тот принимал коллег в своем новом доме на берегу океана. Просторная гостиная, занимавшая весь первый этаж, выходила в сад, гармошка стеклянных дверей была раздвинута, снаружи доносились веселые детские голоса, общество попивало коктейли, и Сикорскому чрезвычайно важно было, чтобы бывшие соотечественники оценили и новую семью его, и фирму, и этот дом.

— Что, Андрей, так и будешь отмалчиваться?

Они сидели в низких кожаных креслах.

— Дом хорош, — сказал Туполев. — Не стану уверять, что у меня такой же. Все равно не поверишь.

— Я не о том. Ты полдня осматривал завод...

— Тоже хорош. Кое-что я даже думаю перенять. Но писать свою фамилию на крыше не стану.

— Главное, это все мое, — сказал Сикорский.

— И у меня — мое.

— Но есть же разница!

— Есть, — сказал Туполев. — У меня больше возможностей.

Сикорский усмехнулся:

— Признайся, это твой лучший костюм.

— А ты что думал, я приехал в худшем?..

— О твоих сделках ходят легенды, — сказал Сикорский. — Достоешь ручку и запросто подписываешь миллионные контракты.

— С одной поправкой: ручки у меня нет.

— Возьми, — Сикорский достал золотой «паркер». — А с «Алюмин-компани» ты, говорят, так к соглашению и не пришел?

— Ну, знаешь, они совсем сдурели. Сто миллионов!

— Все равно ведь заплатишь. Дюралевого проката у вас нет.

— Хрена! — сказал Туполев. — Оборудование для двух заводов я купил у других, аван-проект тоже в кармане, и за все про все — двенадцать миллионов. Плевать я хотел на вашу «Алюмин-компани»!

На Сикорского это произвело впечатление.

— Сумма... — сказал он. — Никак я не думал, что ты так лихо будешь орудовать миллионами.

— Просто я помню, у кого беру...

Юлия Николаевна тем временем болтала с новой женой Сикорского. Они сидели в шезлонгах у кафельного бассейна, четыре мальчика плескались в голубой воде, младший смеялся, норовя обрызгать остальных. И разговор их был вечным разговором всех матерей — о детях.

— Когда родился наш первенец, — говорила Сикорская, — Игорь Иванович сказал, что назовет его только Сергеем.

— Господи! — вырвалось у Юлии Николаевны. — Как же я соскучилась по своим!

Мужья их сидели уже без пиджаков, в подтяжках, и вид у них был самый мирный, но разговор подошел к главному, чего до поры не касались ни тот, ни другой.

— Андрей, как ты думаешь, я мог бы там?

— Мог, — сказал Туполев. — Еще как мог! Дурак, что уехал!

И наступило молчание.

— По крайней мере, я независим, — сказал Сикорский.

— В чем?

— Во всем! Нигде не делают летающие лодки, а я захотел — и вот они! Задумал гелиокоптеры — будут! — Сикорский указал на фотографии, висевшие на стене.

— Ну и что? Кругом ты зависим, как все творцы со времен египетских пирамид. От материалов, от уровня науки, от представлений заказчика... Ты делаешь не то, что хочешь, а то, что имеет сбыт.

— А ты? Независим? У вас там рай?

— Я этого не говорил... Много сложностей,

нехваток, и дураков еще предостаточно... Но как бы ни сложилась моя судьба, я эту жизнь ни на что не променяю, потому что там все — мое!

— Слова.

— Нет, не слова. И ты отлично понимаешь, что это не слова.

— Момент... — сказал Сикорский: к нему подошел секретарь.

Туполев встал, прошелся вдоль стены, с интересом разглядывая снимки вертолетов.

— Честное слово, ты молодец! — обернулся он и увидел, как вдруг побелел Сикорский. — Что с тобой? Я сказал что-то не так?

— Нет-нет... Понимаешь ли, это еще неточно. Только что передали... Как будто в Москве разбился твой новый самолет.

Туполев сел.

— «Максим Горький»? — одними губами спросил он.

Сикорский кивнул.

— И если верить «Рейтеру», с пассажирами. У Туполева остановились зрачки.

— С тобой плохо? — мягко спросил Сикорский.

Туполев замотал головой:

— Отвлеките чем-нибудь Юлию... У нас там дети.

Сикорский с ужасом смотрел на него:

— Ты не отчаивайся. Возможно, это еще ошибка... Я соединю тебя с домом. Номер?

Туполев назвал.

Из сада с встревоженным лицом бежала Юля.

— Что происходит, Андрей?

— Москва! — Сикорский передал трубку.

Туполев взял дрожащей рукой.

— Кто там? Погромче. Не слышно!.. — и вдруг на глаза его навернулись слезы. — Юленька, хорошая ты моя! А где Алешка? Хулиганит? И прекрасно, что хулиганит... Что, детка? — у Туполева снова потемнело лицо. — Да, уже знаю... — Передаю трубку маме.

И пока она, испуганная и счастливая, говорила по телефону, он отвел Сикорского в сторону:

— Употребь все свое влияние. Необходимы билеты на первый же пароход.

— Да что там, в конце концов? — спросила Юлия Николаевна.

— Горе, Юля... Огромное горе!

История... В августе 1935 года из Москвы, со Щелковского аэродрома, вылетел рекордный АНТ-25. Проводы были людные — это был первый из северных перелетов, и никто еще не ждал, что он окончится неудачей. Раскинув крылья невиданного удлинения, самолет стоял на бетонной полосе.

Работали мотористы, горячее в крылья доливали из канистр, прибыл экипаж — знаменитый полярный летчик Леваневский, второй пилот Байдуков, штурман Левченко. Хроникеры снимали их на фоне самолета... Героям предстояло проложить маршрут через Северный полюс в Америку.

Самолет пробежал по бетонной полосе, взлет перегруженной машины был очень долог, наконец, Леваневский оторвал ее от земли, она взмыла над темным лесом. АНТ-25 начал свой полет...

Была ночь, на аэродроме в Кречевицах, под Новгородом, горели костры, люди слонялись, не находя себе места.

— Беда не приходит одна, — говорил Архангельский. — Еще с «Максимом Горьким» не расхлебали...

— Нашей вины там нет, — сказал Сухой. — Не может быть такого самолета, чтоб выдержал удар истребителя в крыло... Случай...

— Где главный синоптик? — слышался голос Туполева из темноты.

— Здесь я, Андрей Николаевич.

— Что у тебя с погодой?

— Если учесть окклюзии...

— Иди ты со своими окклюзиями! Видит Леваневский землю или нет?

— Чего ты опять к нему пристал? — вмешался Архангельский. — Он же не делает погоду, он ее объясняет... Сядь!

Присели на ящик возле костра.

— «Скорую помощь» я подгоню поближе к посадочной, — сказал Сухой.

— Да, — кивнул Туполев, — и пожарных тоже.

Сухой ушел.

Туполев постарел, казалось, на десять лет.

— Знаешь, Саша, — сказал он, — есть ма-

шины везучие, а есть невезучие... как дети... А почему? В одной семье росли. Я так надеялся, что «двадцать пятая» будет счастливая. Перелет в Америку! Всемирный рекорд! Раструбили — и с полдороги назад.

— Не мы трубили, — сказал Архангельский. Туполев вытащил из кармана газеты.

— А как хорошо было вчера... — и швырнул газеты в костер.

На мгновение высветились крупные заголовки, фотографии АНТ-25, портреты летчиков и, полыхнув, съежились в огне.

Какие-то голоса донеслись из темноты:

— Туполев! Где Туполев?

— Что там? — вскочил он.

— Туполева на связь! — крикнули от ближайшего костра.

Он побежал. Он бежал мимо огней, мимо каких-то машин, мимо самолетов, притихших на краю поля, люди оглядывались, кто-то срывался с места, а он, задыхаясь, влетел в домик аэродромной связи:

— Что?! Леваневский?

— Москва на проводе.

— Опять... — Туполев тяжело опустился на стул. — Слушаю... нет, ничего не известно... и связи как не было, так и нет. Что? Так и доложите, не врать же в конце концов!

Говорил он громко, у раскрытого окна стояло несколько человек, был здесь и Князев, который некогда работал в туполевском КБ, а затем ушел оттуда ради иной карьеры.

— Не завидую тем, кто пойдет докладывать, — тихо сказал он Архангельскому. — Таких ошибок не прощают. И почему-то все происходит у вас...

— Мы и вырвались дальше всех, — сказал Архангельский. — Это ты можешь понять?

— Там не поймут. Есть мнение, что Туполев вообще исчерпал себя... если не хуже...

— Что, Князев, хуже? Ты выбирай слова!

— Я выбираю. Здесь неудачи одна за другой, там базарил валюту, якшался черт знает с кем...

— Что-то ты подозрительно осведомлен, — сказал Архангельский. — Не от тебя ли это исходит?

— Но-но! — Князев постучал о перила.

— Вот именно это я и хотел сказать.

Их взгляды схлестнулись. Князев отвел глаза.

— Летит! — донеслось с поля.

Зажглись прожекторы, снопы света легли на землю, освещая место посадки, и в этом свете, возникнув вдруг из темноты, распластав огромные крылья, пробежал по земле АНТ-25.

Туполев облегченно вздохнул.

Но тут, в довершение всех бед, вспыхнул огонь на левом крыле. С воём сорвались аварийные машины. Туполев вскочил на подножку какого-то грузовика.

Набежал народ, появился брезент, и пожар сник...

— Андрей Николаевич, не узнали меня?

Выбравшись из толпы, подошел, весь перемазанный в копоти, летчик.

— Байдуков?

— Черт его знает, — сказал тот. — И не достанешь теперь.

— Чего?

— Да новую куртку прожег!

В ангаре Центрального аэродрома, опутанный проводами, стоял АНТ-25.

В кабине сидел Байдуков.

— Масло перекачали, только и всего, — сказал он Туполеву. — Знали бы, не повернули обратно.

— Андрей Николаевич, начальство! — крикнул кто-то.

— Скажи, меня нет.

В ангар входил Орджоникидзе.

— Здравствуйте, товарищи!

— Вот уж никак не ждал, товарищ Серго, — сказал Туполев. — Все в порядке, разобрались.

— Поздно разобрались.

— И уже исправили, — сказал Байдуков.

— А, Байдуков! Никак не расстанешься с этой машиной?

— Машина в порядке, — сказал Байдуков. — Можно хоть завтра повторить перелет.

— На земле ему не сидится! — сказал Орджоникидзе и отвел Туполева в сторону.

— А ведь Егор прав... — начал Туполев.

— Не горячись, — сказал Орджоникидзе. — Знаешь, зачем я приехал?

— Чтобы морально меня поддержать.

— Я не священник. Главным инженером авиапрома пойдешь?

Туполеву показалось, что он ослышался.

— У меня уже приказ на столе. Но человек не стакан, так просто не переставишь с места на место.

— Не пойду. Скажут, сам не умеет, другими взялся руководить.

— Э, Туполев! Договоримся раз навсегда: я тебе верю. Ты должен верить летчику, летчик — механику, механик — мотористу... Только на такой основе можно работать. А если начнем друг друга подозревать, надо закрывать лавочку. Убедил?

— Убедили. Но я не хочу.

— Ну да, вы все хотите только творить. Поставят над вами какого-нибудь дундука — так лучше для вас, а?

— Определять всю техническую политику... Да просто я не смогу.

— А ты думаешь, я всегда руководил тяжелой промышленностью?

Туполев упрямо молчал.

— Не хочешь помочь нам — не надо!

Молча дошли до машины.

— Если так ставится вопрос, подписывайте приказ.

Орджоникидзе кивнул и сел в автомобиль.

— Но имейте в виду, — сказал Туполев, — эту машину я не позволю перечеркнуть!

— Забудь, — сказал Орджоникидзе. — Он об этом и слышать не хочет. Каждый день ему кладут газеты на стол. Весь мир над нами смеется.

— Тем более необходимо лететь.

Автомобиль отъехал.

— Я знаю человека, — сказал Байдуков, который не побоялся пойти к Сталину.

Туполев повернулся к нему:

— Чкалов?..

Рассвет вставал над Щелковским аэродромом, дальше синел лес, за ним поднимался туман с Медвежьих озер. Готовый к вылету, застыл на полосе краснокрылый АНТ-25.

Стартер поднял белый флажок, взвилась зеленая ракета, и самолет тронулся с места.

Черная линия в центре полосы все быстрее уходила под фюзеляж.

Туполев приподнял кепку.

Рядом с ним самолет оторвался от земли.

История... АНТ-25 медленно набирал высоту, прокладывая невиданную трассу. Чкалов, Беляков, Байдуков прошли более 12 тысяч километров, были в воздухе 63 часа и совершили посадку на аэродроме Баракс близ Портленда. Толпа американцев пела на летном поле «Интернационал».

Десятью днями позже вылетели из Москвы на самолете АНТ-25-1 Громов, Юмашев, Данилин — и приземлились в Сан-Джасинто, покрыв еще большее расстояние, доказав миру, что это не просто одиночный рекорд. Звездные часы советской авиации!

Тогда, в 1937 году, эти перелеты воспринимались не менее горячо, чем впоследствии первые полеты в космос. Москва восторженно принимала героев, ликовал народ, тучей сыпались с балконов листовки, улыбалась вся улица Горького...

В приемной перед туполевским кабинетом сидел мужчина с ничем не примечательным лицом.

На нем был серый макинтош, и читал он газету.

У секретарши зазвонил телефон.

— Приехал, приехал, — сказала она кому-то в трубку. — Сейчас соединю.

Встала, открыла дверь в кабинет. В глубине на стуле сидел Туполев — одетый, с кепкой в руках. Двое в серых макинтошах стояли возле стола. На полу, у сейфа, валялись бумаги.

— Андрей Николаевич, — сказала секретарша, — Степан Васильевич на городском.

— Сейчас не могу, — не подняв головы, сказал Туполев.

— А когда ему позвонить? — спросила она, все еще не понимая, что происходит в кабинете.

Долгим, внимательным взглядом он посмотрел на нее и отчетливо сказал:

— Никогда.

Секретарша застыла в дверях. Только тут до нее дошла вся трагичность его положения.

Первый фашистский налет на Москву был 22 июля 1941 года.

Снаружи выли сирены.

Туполев шел по темному коридору КБ, и репродукторы от угла к углу провожали его фразой: «Граждане, воздушная тревога!»

Приемная оказалась пустой.

Он остановился перед своим кабинетом: на двери висели сургучные печати. Туполев просунул два пальца под шпагат и сорвал их.

Добрался в темноте до письменного стола и включил свет.

Кабинет выглядел нежилым. Плотные шторы закрывали окна, на стульях, на полке с моделями, на столе слоеной лежала пыль. Он провел пальцем — остался след. Сел в кресло, сцепил на затылке руки и откинулся, глядя вокруг. Телефоны стояли где и всегда. Приподнял трубку, услышал гудок, опустил. Дотянулся до календаря, сдул пыль, и появилась дата:

«12 октября, 1937 год».

— Ты? — вбежал Архангельский. — Неужели ты?

— Садись, — сказал Туполев. — Нет, не сюда. На твое обычное место.

— Дома ты был?

— Ага, — кивнул Туполев. — Спасибо, что не оставил моих.

— Да брось ты!

За окном надрывались сирены, шторы смягчали их звуки.

— Обсмеешься, — мрачно сказал Архангельский. — Непонятно, за что сидел, непонятно, почему выпустили.

— Ты ищешь логику, где ее нет.

В приемной загрели шаги.

— Это кто тут печати сорвал?

— Я, — сказал Туполев.

— Андрей Николаевич?! — изумился вахтер.

— Он самый.

— Тревога... Вам бы в подвал.

— Небось опять учебная? — Архангельский полистал блокнот. — Сейчас спрошу в ПВО.

— Я сам, — Туполев набрал номер. — Здравствуй, Громадин! Это что у тебя, всерьез?.. Да, Туполев... То есть как откуда звоню? Из своего служебного кабинета. Ну, а где мне,

по-твоему, быть?.. Понятно, — повесил трубку. — Налет.

— Свет не забудьте, — сказал, уходя, вахтер.

— Да, — согласился Туполев и остался сидеть.

Все слышнее били зенитки.

Он выключил лампу и распахнул окно. Метались в небе прожекторы, за Яузой разгорался пожар.

— Дожили. Немцы бомбят Москву... Сашка, это наша вина.

— Зря гробишь на себя, — тихо сказал Архангельский.

— Мы вдвоем... Выше всех, дальше всех!.. Увлекались деликатесами, а нужен-то черный хлеб.

— Ни черта же не было, — сказал Архангельский, — ни моторов, ни металла. А теперь есть. За неполных три пятилетки.

Неподалеку взорвался фугас, в кабинете посыпались стекла. Туполев отошел от окна.

— Для нас война началась не вчера, — сказал он. — Сейчас проверяется, зря мы жили или не зря.

— Ты же сделал Ту-2. И где!

— Важно не где, а как.

— Это лучший твой самолет. И сделан он вопреки всему.

— В одном экземпляре...

Первую, малую серию пикирующих бомбардировщиков Ту-2 выпускали уже в Сибири. Морозной ночью Туполев подходил к механическому цеху, ветер раскачивал фонари, и в свете их хлопал брезент, натянутый вместо крыши. Корпус стоял среди сугробов в степи.

Из темноты вынырнул человек.

— Ты куда? — спросил Туполев.

— На сборку, Андрей Николаевич.

— А что у тебя со втулкой А-7?

— Опять...

— Вы что, издеваетесь надо мной? Занимаюсь черт знает чем — обком, исполком, военком, огороды, бараки, дрова, два паровоза пригнал для котельной, гусей этих соленых выклянчил, а вы тут гоните брак!

Тот развел руками:

— Токаря... Чуть отвернешься, в какой-нибудь мелочи да напортчат.

— Нет мелочей. За каждой ошибкой смерть! И сроки! Ты понимаешь, что для нас теперь каждый день? Кто у тебя главный бракодел?

— Никитин, Воинов, Ерофеев...

— Вот я этого Ерофеева сегодня же лишу брони! Люди кровь там проливают, а он здесь окопался в тылу... Веди меня к нему!

Туполев угрюмо шел по огромному цеху, где парусил брезент, задувало снег, гудели станки, работали люди в ватниках и шапках. Старый мастер подвел его к одному из токарей:

— Этот.

— Погоди, — сказал Туполев.

Станок крутился, а рабочий спал — стоя, прислонив лоб к каретке. Было Ерофееву четырнадцать лет, и выглядел он совсем ребенком... У Туполева перехватило горло. Он словно впервые увидел свое производство: вокруг работали такие же дети, кое-где женщины, старики и уж совсем редко — мужчины.

— Проснись, сынок, проснись! — мастер тряхнул мальчика за плечо. — Отвечай главному, почему гонишь брак?

Тот захлопал. Туполев шагнул к нему, прижал его голову к себе:

— Ты уж постарайся, Ерофеев.

По пролету к ним быстро шел Шевелев.

— Летчиков в этот цех не пускать никогда! — сказал Туполев и с тоской огляделся вокруг. — Что мы можем сделать для них?

— Дети... — сказал мастер. — Гостинцев бы им.

— Правильно, леденцы! Завтра выбью в обкоме. И поставишь титан, чтобы был кипяток.

— Андрей, — сказал Шевелев, — сейчас звонила Москва...

— Да, понимаю, сроки, — Туполев повернулся к мастеру.

— Полтретьего. Самое паршивое время: смаливает, — сказал тот и посмотрел на часы.

— Нужен получасовой перерыв, — решил Туполев.

— Против закона, — сказал Шевелев. — За пятнадцать минут опоздания под суд!

— Тогда хоть пятнадцать минут. На мою ответственность... С Орловым я договарюсь.

— Андрей, ты не дал мне сказать... Сейчас сообщили — погиб Орлов.

— Как!?

— Летел из Казани в Москву.

— На чем?

— На «пешке», вдвоем с Петляковым.

— Значит, и Петляков... Господи, как же так... Оба и сразу... — Туполев обернулся к мастеру. — Объявляй перерыв!

Не простившись, он вышел. Мело, порывами налетал ветер, и Туполев повернулся к нему спиной. Он выглядел почти стариком.

На заводском аэродроме стоял новенький Ту-2 — пикирующий фронтовой бомбардировщик. Моторы были уже выключены, четверо членов экипажа сошли на поле.

У бочки, наполовину врытой в землю, под табличкой «Курить здесь», их ждал Туполев.

— Ну что машина? — спросил он.

— Нестрогая, — ответил летчик, усаживаясь на скамейку. — Летать можно.

— Главное, как она гореть будет? — сказал штурман.

— Надеюсь, плохо, — сказал Туполев.

— И хорошо, что плохо. За это сто грехов простим.

— Да нет, прощать не надо. Что там у вас вылезет, на бумагу, в пакет — и мне... — Туполев помолчал. — Ну, а если приятное захочется написать, тоже не обидимся.

Подъехал на машине Шевелев, вышел у домика, над которым качалась полосатая колбаса, надутая ветром.

— Вот только задувает из бомбоотсека, — сказал стрелок. — Слезу вышибает, а мне в прицел смотреть.

— Исправим, — сказал Туполев и повернулся к Шевелеву: — В большой серни надо будет стеклить смотровое окошко.

— Две важные новости, — сказал тот, — Не знаю, с какой начинать.

— С любой, — сказал Туполев.

— Верти дырку в пиджаке, Сталинская премия первой степени!

— А это точно?

— Железно. Шахурин сам позвонил.

Туполев встал с низкой скамейки. Эта но-

вость слишком многое значила для него. Поднялись и остальные.

— Поздравляем, — сказал летчик. — Машина того стоит.

— Спасибо, — Туполев был откровенно счастлив. — Братцы, сейчас раскулачим кладовщика, у него спирт. Нарежемся до изумления. Я уж забыл, как ее, проклятую, пьют.

— Без нас, — сказал с сожалением штурман. — Улетаем, надо догонять полк.

— Да-да, — спохватился Туполев. — Я провожу.

Шевелев взял его под руку, и они отошли.

— А вторая новость такая: снимают с производства Ту-2.

— Ты что?!

— Постановление ГКО. Подписано Сталиным. Будут гнать истребители.

— Как же так? — глухо сказал Туполев. — Только начали их печь, вошли в ритм... Первый полк проводили на фронт. Совершили невозможное... Это не я, не ты — они! Как мы этим мальчишкам объясним?

— Так и объясним: истребители в данный момент нужнее.

— Тришкин кафтан! Все нужно.

— Не принимай так близко к сердцу, Андрей, — сказал Шевелев. — Премия тебе все-таки дали...

— А, гори она теперь! Такая война, а я с пустыми руками!

О разгроме немецко-фашистских войск под Сталинградом Рахманинов узнал в последнем своем пристанище, в Беверли-хилс. Радиола стояла у самой постели. Он лежал, обложенный подушками, с закрытыми глазами, лекарства заполняли тумбочку, ему было семьдесят, он доживал последние дни.

Скрипнула дверь, ветер с океана шевельнул тюлевые занавеси, и в комнату вошел Сикорский. Рахманинов открыл глаза, жестом попросил его помолчать, гость присел на краешек стула, и они дослушали голос Москвы, перечислявший количество уничтоженных дивизий, танков, самолетов... Когда в приемнике грянули марши. Рахманинов приглушил звук.

— Велел перенести сюда, — сказал он. —

Настроил на Москву, не выключая круглые сутки... У меня дочь и внук в Париже. Что с ними, не знаю... Только сейчас появилась надежда, что будут спасены.

— Кто бы мог подумать, — сказал Сикорский, — что спасение придет оттуда.

Неслышно появилась сиделка, молча на капала капли из пузырька, Рахманинов покорно выпил.

— Сергей Васильевич, я ведь ехал специально, чтобы поздравить вас.

— Не с чем, — сказал Рахманинов. — Всеми забыт, никому не нужен... Один Стейнвей вспомнил, прислал в подарок свой последний рояль. Белый... — он посмотрел на свои негнущиеся, изуродованные болезнью пальцы. — Господь бог всегда посылает штаны тому, у кого нет зада.

Сикорский молчал.

— Посадил под окном березку, — сказал Рахманинов. — Засохла.

— Что бы там ни было, — сказал Сикорский, — мы останемся сыновьями России... Пусть непутевыми, но сыновьями.

Рахманинов горько усмехнулся.

Сикорский хотел еще что-то сказать, но марш в приемнике оборвался.

— Говорит Москва, — услышали они женский голос. — Начинаем трансляцию из Большого зала Московской консерватории торжественного концерта, посвященного семидесятилетию великого русского композитора Сергея Рахманинова.

Больному показалось, что это галлюцинация, он беспокойно задвигался на кровати, попытался приветать, но у него уже не было сил. А из приемника приглушенно доносилось дыхание зала, настройка инструментов. Сикорский усилил звук, и всю комнату заполнили мощные аккорды Второго концерта.

Голова Рахманинова была закинута, лицо напряжено, губы стиснуты, глаза широко раскрыты. Потрясение выражали его черты.

На письменном столе лежало заключение командования воздушной армии о боевых действиях фронтовых бомбардировщиков Ту-2. Туполев кончил читать и снял очки.

Было это в его рабочем кабинете, в Москве. Рядом сидел Архангельский.

— Надо звонить... — Туполев набрал номер.

— Вас слушают.

— Это Туполев. Вы можете меня соединить?

— Подождите у телефона.

Архангельский, который, наклонившись к трубке, слышал весь разговор, сказал:

— Ты уж, пожалуйста, взвешивай каждое слово.

Туполев молча кивнул.

— Слушаю.

— Товарищ Сталин, я получил заключение о Ту-втором.

— Я тоже... Военные хвалят ваш самолет. Очень хвалят... Уж не подкупили ли вы их, а, Туполев?

— Слабо подкупил. Воюет только один полк.

— Сегодня получите постановление ГКО. Вам выделили сорок седьмой завод. Потребуются как минимум сто полков... Сколько вам нужно, чтобы наладить серийный выпуск?

— По техническим нормативам — полгода.

— Мы техническим нормативам не присягали. Три месяца! И сделайте из этого выводы.

— Один вывод я уже сделал. Нельзя было снимать самолет с серии год назад.

— А вы... злопамятный человек.

Туполев промолчал.

— И все равно вы виноваты!

— В чем?

— Надо было жаловаться на меня в ЦК! По ту сторону провода дали отбой, а Туполев все продолжал держать трубку.

— Получил? — сказал Архангельский.

— Получил. Серию. Все-таки я оказался прав.

— Иной раз безопаснее оказаться неправым.

— Ладно! Мы снова воюем, это сейчас главное.

История... Ясное зимнее утро. Десятки бомбардировщиков Ту-2 готовы к вылету. Один за другим взлетают они, становятся в строй, ложатся на боевой курс. Потом проходят над вражескими укреплениями, пикируют с высо-

ты, и разрывы поражают цель, помогая советским воинам рваться на запад.

Сама богиня Победы в образе юной регулировщицы у Бранденбургских ворот указывала победителям путь. Весело смеялись они, закончив свой ратный путь. Строй самолетов прошел над поверженным Берлином.

Вместе с народом Туполев мог праздновать победу, но почивать на лаврах ему не было дано. Как раз после войны началось новое восхождение его КБ, быть может, самое поразительное — освоение реактивной техники, революционный скачок. И появился на летном поле первый лишенный привычных винтов Ту-16. А затем и Ту-104 — первый в мире пассажирский реактивный лайнер.

В сущности, уже тогда Туполев сделал все для бессмертия, потому что прокладывал лыжню для всех.

В Большом зале Московской консерватории давали органнй концерт Баха.

Юлия Николаевна с мужем сидели в четвертом ряду. Туполев был при полном параде: в генеральском мундире и в орденах. Справа, заметно состарившийся, сидел Шевелев.

Остановившимся взглядом Туполев смотрел на сцену, но в ушах у него была тишина.

Юлия Николаевна коснулась его руки, и вновь для него зазвучал Бах. Но так продолжалось недолго, он отвлекся своими мыслями и погрузился опять в тишину.

Юлия Николаевна наклонилась к нему.

— Эй, — шепнула она. — Ты где?

— Здесь, — сказал он виновато и тут же снова отвлекся.

— Бессовестный, — шепнула она, — хотя бы в день нашей годовщины!

— Прости, — сказал он. — Прости, прости...

На программке Туполев набросал четырехлопастный винт, поверх — такой же, второй, и стрелками показал, что вращаются они в разные стороны.

Передал Шевелеву листок. Тот поставил два вопросительных знака и возвратил набросок.

А под сводами зала мощно звучал орган.

Они вышли из концертного зала и соединились с толпой. Была уже поздняя осень.

— Я во всем виноват, — сказал Шевелев. — Не стоило вас знакомить тогда.

— Действительно, — улыбнулась она.

И наступило молчание. Молча, как когда-то, отклонялся Шевелев. Проводив его взглядом, Туполев наклонился к жене.

— Я ведь почти смирился, — сказал он доверительно. — Махнул на это рукой... И вдруг, представь, в самый неподходящий момент...

Порывшись в карманах, вытащил смятый листок и показал ей четырехлопастный винт.

— Мы можем сегодня не говорить о делах? — сказала она. — Ну, пожалуйста.

...Медленно повернулся четырехлопастный винт, за ним — второй, в другую сторону. Заревели все четыре двигателя, машина сорвалась с бетона, стала набирать высоту.

Это был девяносто пятый его самолет.

Самолеты стояли в снегу, старые самолеты.

Он двинулся напрямик, проваливаясь в своих стариковских ботах. Под крылом современного лайнера притулился их первый АНТ.

— Здравствуй! — сказал ему Туполев.

А Юля сквозь слезы смотрела на них — на отца рядом с первым его самолетом. Она была уже взрослой, и очень похожей на мать.

— А я уже родилась? — спросила она.

— Нет еще, — сказал Туполев. — Ты появилась год спустя, вот перед тем самолетом.

По крыльям в снегу стоял АНТ-2 с крыльями из гофрированного металла.

— Наш цельнометаллический первенец, — он тронул его рукой.

Потом долго шел и молчал. И Юля тоже молчала. Так подошли они к АНТ-25.

— Вот он! — Туполев снял шапку и поклонился ему до земли. — Самое дерзкое, что мне удалось.

Прищурясь, огляделся вокруг. Повсюду стояли его самолеты.

— И этот. И этот!.. И там вон! И там!.. Нет, не зря мы ели свой хлеб, не зря!

— Фантастика, — сказала она.

— Да-да, — согласился Туполев. — Теперь это рухлядь, старье. Но когда-то потрясало.

Откуда-то принесли ему стул, он сел посреди своих машин — грузный, усталый старик.

— И вся наша долгая жизнь, — сказал он, — теперь вспоминается по самолетам: познакомились задолго до АНТ-одного, пожени-

лись во времена АНТ-второго, Алешка родился вместе с ТБ-одним, и потерял я ее перед Сто сорок четвертой...

Совсем отяжелевший, сутулый, в очках, стоял он у старомодного черного автомобиля. Месяц назад ему перевалило на девятый десяток, но кто сказал, что долгая жизнь дарована себялюбцам, которые бегут волнений и не тратят себя? Нет, тут действует, видимо, какой-то другой «закон сохранения энергии». И вылета сверхзвукового Ту-144 — а он понимал, конечно, что этот самолет в его жизни последний, — старик ждал едва ли не с тем же нетерпением, с каким ждал вылета АНТ-1.

Впрочем, все на аэродроме шло заведенным порядком, он даже не пытался вмешиваться и только поглядывал на опытный самолет, давно уже замерший на старте.

— Андрей, — сказал Архангельский, такой же старый. — Меня уж за горло берут, чтоб я на тебя надавил.

— Экая пакость! — Туполев с укоризной смотрел на серое, низкое небо. — Пятый день погоды нет.

— Ну съезди ты в МВТУ. Получи наконец свой диплом.

— А на кой он теперь?

— Неудобно все-таки: академик и без диплома. С восемнадцатого года тебя дожидается.

— Скажи, пусть по почте пришлют.

— Ну, знаешь ли! — рассердился Архангельский. — Там же студенты ждут, ты для них как живой мамонт. Ме-ро-при-ятие! Да звезды надеть не забудь. Все три.

Туполев глянул на него из-под очков:

— Я в них сплю.

Подошел главный конструктор самолета Ту-144.

— Разведчик погоды передает, — сказал он, — что сверху видимость немного лучше.

Туполев снова посмотрел на небо, потом на самолет.

— Экипаж там?

— Сидят.

— Ну, поехали...

...Заревели четыре двигателя, за самолетом закружились клубы снега, пыли, выхлопных

газов, а черный лимузин Туполева уже пока-тил вперед. Там старик вышел из машины и, ссутулившись, стал у полосы.

Короткий разбег, и Ту-144 ушел в небо — точно от того места, где стоял Генеральный конструктор. Самолет круто лез вверх, а Туполев остался один у полосы, и со стороны могло показаться, что он, как всегда, невозмутим, но, может быть, он рад был в те минуты, что никто не видит его лица...

В Париже, на авиационном салоне Бурже Туполев был среди своих. Сидел свободно, без пиджака, ослабив галстук и расстегнув воротник. Лысину от солнца прикрыл платком с четырьмя узелками, поверх очков с острым интересом следил за парижским небом. Там демонстрировался эксцентричный «Харриер».

— Андрей! — подошел к нему седой Шевелев.

— Потом! — отмахнулся Туполев.

«Харриер» застыл на мгновение в воздухе, потом попятился и стал опускаться, как вертолет.

— Андрей, здесь Игорь Сикорский.

— Кто?

— Сикорский Игорь, он хочет видеть тебя.

— Какого же черта ты сразу молчал!

— Он не знает, удобно ли, неудобно...

— Господи, какая ерунда!

И направился к выходу на поле.

— Андрей! — остановил его Шевелев.

Туполев с неудовольствием оглянулся — Шевелев протягивал ему пиджак. Чертыхнувшись, он влез в рукава.

— И платок!

С тяжким вздохом он сдернул платок с головы и сунул в карман.

...И вот появился сухопарый старик — отец вертолетов, знаменитый Сикорский. Он знал себе цену, шел не спеша, не сгибая ноги в коленях, и только запавшие глубоко глаза выдавали тревогу и нетерпение.

А Туполев, грузный, как слон, смотрел, узнавая и не узнавая. Встретились взглядами, Сикорский убыстрил шаг, вдруг побежал. И Туполев рванулся навстречу.

— Игорь!

— Андрюша!

— Сукин ты сын!..

...Потом они шли в лабиринте машин — боевых, пассажирских, спортивных, огромных и совсем небольших, — самолеты стояли тесно, один к одному. Сикорский что-то говорил Туполеву, тот отвечал, временами их закрывали то фюзеляж, то хвост, то гигантские колеса, и снова они оказывались на виду.

— Уж больно мы с тобой постарели, — Туполев усмехнулся. — Надо что-то делать.

— Я совсем было собрался покинуть этот мир, — сказал Сикорский. — Но кто-то отложил мой отлет...

Туполев этой теме не поддержал.

— Игорь, что ты привез в этот раз?

— Я отошел от техники, оставил дело... Еще шесть лет назад.

— Почему?

— Пора и о душе подумать... Согласись, есть истины, находящиеся за пределами нашего понимания.

На самолетных стоянках повсюду лезли в глаза ракеты — желтые, синие, красные, толстые, как сигары, и тонкие, как карандаши, — их было невыносимо много.

— Как избежать человечеству смертоубийственного конца? — продолжал Сикорский. — Я пришел к выводу: только путем религиозного обновления...

— Ну ладно, не валяй дурака!

В голубом небе шестерка легких самолетов показывала последние достижения группового пилотажа. Сплетенье разноцветных дымов создавало за ними замысловатый узор. И Туполев вдруг перехватил профессиональный интерес, зажегшийся в глазах Сикорского.

— Ты что, разыгрываешь меня?

— Отнюдь, — сказал Сикорский. — Нам ведь недолго осталось. В своей последней книге «Смысл молитвы господней» я доказываю...

— Игорь, да ты просто сдурел! Слушай, а не махнуть ли тебе в Москву?

— Боюсь.

— Чего?

— Это необъяснимо, но я боюсь.

Впереди из-за других машин уже выглядывал Ту-144.

— Брось! — сказал Туполев. — Какой-нибудь час — и мы на Тверской. Правда, теперь она улица Горького.

— А Пушкин на месте?

— Где ж ему быть? Правда, перешел через площадь. А Гоголь, вообрази себе, встал... Я тебя приглашаю, будь моим гостем.

Сикорский помотал головой.

— Уж не боишься ли ты летать?

— Я облетел все святые места, — глухо сказал Сикорский, — был в Иерусалиме...

— Старый ты хрен, — перебил Туполев, — святое место для нас одно — наша Россия.

Сикорский вздернул подбородок:

— Не трогай этого!

И тут они оказались возле советского сверхзвукового; Туполев посмотрел на Сикорского:

— Войдешь?

Тот отвернулся и направился к трапу. Это был долгий, мучительный путь наверх...

В пассажирском салоне они остались наедине. Было тихо, Сикорский пощупал зачем-то кресло, прошел неторопливо вперед и скрылся в пилотской кабине.

Что бы он там ни толковал о душе, тонким ценителем техники он был и остался. И теперь, оказавшись с глазу на глаз с совершенной машиной, со вкусом взялся осматривать все и что-то приговаривал про себя, то ли восхищаясь, то ли печальась.

Туполев понимал, что гость не нуждается в объяснениях, решил ему не мешать, стоял в проходе меж кресел, думая о своем.

Очень прямой, стараясь не встречаться глазами с Туполевым, Сикорский вернулся в салон, прошел по нейлоновому ковру мимо иллюминаторов, за которыми перемещалась толпа, опустился тяжело в кресло, обхватил голову...

Сочувственно смотрел Туполев на старика, с которым близок был на пороге юности. Он понимал, что нет таких слов, которыми можно его утешить, потому что жизнь — это не черновик, ее не перечеркнешь, чтобы прожить сызнова.

Фильмография

Роли исполняют: В. Самойлов, В. Соломин, Е. Леонов-Гладышев, Н. Михалков, С. Шакуров, Е. Перов, И. Охлупин, Н. Андрейченко, Е. Коренева, Л. Гурченко, М. Кононов, П. Кадочников, Л. Плешаков, А. Потапов, Н. Скоробогатов, Г. Штиль, Г. Юхтин, Р. Микаберидзе, В. Ларионов, К. Григорьев, Д. Бузылев, С. Полежаев, А. Смыков, А. Папкратов, В. Леонов, И. Дмитриев, М. Мунзук, А. М. Гравер, А. Январев, А. Яковлев, Миша Бабуров, Володя Левитан, Ярослава Хлопова, А. Тюркин.

Киностудия «Мосфильм»

«Гараж», 10 ч.

Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер-постановщик Э. Рязанов. Оператор-постановщик В. Нахабцев. Художник-постановщик А. Борисов. Композитор А. Петров. Звукооператор Ю. Рабинович.

Роли исполняют: Л. Ахеджакова, И. Саввина, С. Немоляева, В. Гафт, Г. Бурков, В. Невинный, А. Мягков, Л. Марков, И. Костолевский, О. Остроумова, А. Вознесенская, Г. Стриженов, Б. Брондуков, С. Фарада, Н. Гурзо.

«Искушение», 8 ч.

Авторы сценария А. Червинский, И. Поволоцкая. Режиссер-постановщик А. Поляков. Оператор-постановщик Н. Васильков. Роли исполняют: Е. Борзова, Ю. Шлыков.

«Осенний марафон», 10 ч.

Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик Г. Данелия. Оператор-постановщик С. Вронский. Художники-постановщики Л. Шенгелия, Э. Немечек. Композитор А. Петров. Звукооператор А. Погосян. Роли исполняют: О. Басилашвили, Н. Гундарева, М. Неёлова, Е. Леонов, Н. Кухинке, Н. Крючков, Г. Волчек.

«Сибиряда», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч., 3-я и 4-я серии — 14 ч.

Авторы сценария В. Ежов, А. Михалков-Кончаловский. Режиссер-постановщик А. Михалков-Кончаловский. Оператор-постановщик Л. Пааташвили. Художник-постановщик Н. Двигубский. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Приключения маленького папы» (по мотивам повести А. Раскина «Как папа был маленьким»), 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Д. Крупко. Оператор-постановщик А. Чардынин. Художники-постановщики А. Кочуров, О. Краморенко. Композитор Б. Савельев.

Роли исполняют: Валя Юцкевич, А. Демьяненко, Т. Бедова, Ю. Плесневич, Оля Попова.

«Циркачонок», 7 ч.

Авторы сценария В. Сосюра, Е. Митько. Режиссер-постановщик В. Бычков, при участии В. Давыдова. Оператор-постановщик Л. Рагозин. Композитор Е. Крылатов. Роли исполняют: М. Кузнецов, Слава Запашный, В. Гафт, В. Никулин, Д. Запашная.

Киностудия «Ленфильм»

«Летняя поездка к морю», 9 ч.

Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер-постановщик С. Аранович. Оператор-постановщик В. Ильин. Роли исполняют: Н. Скоробогатов, А. Горин, И. Фокин, А. Куренной, А. Зотов.

«Таежная повесть» (по мотивам повествования «Царь-рыба» В. Астафьева), 10 ч.

Кинопереложение А. Шульгиной. Режиссер-постановщик В. Фетин. Оператор-постановщик Е. Шапиро. Художник-постановщик В. Юркевич. Композитор В. Соловьев-Седой. Звукооператор Л. Шумячер. Роли исполняют: М. Кононов, С. Смехнова-Благоевич, Е. Киндинов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Полоска нескошенных диких цветов» (по повести О. Гончара «Бриганттина»), 9 ч.

Авторы сценария О. Гончар, Ю. Ильенко. Режиссер-постановщик Ю. Ильенко. Оператор-постановщик А. Владимиров.

Роли исполняют: Ю. Маджула, Алеша Черствов, Р. Адомайтис, З. Славина.

Киностудия «Арменфильм»

«Звездное лето», 7 ч.

Автор сценария Э. Бегларян. Режиссер-постановщик Л. Григорян. Операторы-постановщики И. Дильдарян, М. Шахбазян. Музыка песен и исполнение А. Пугачевой. Роли исполняют: А. Вартанян, А. Егорова, А. Мноян.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Родное дело», 8 ч.

Автор сценария А. Макаров. Режиссер-постановщик А. Ефремов. Оператор-постановщик Б. Олифер. Роли исполняют: Г. Егоров, А. Лефтий, Е. Стеблов, С. Станюта, А. Рудаков, Ю. Катин-Ярцев, Н. Русланова, М. Лефтова.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Зеленый остров надежды», 9 ч.

Автор сценария В. Гигашили, при участии Д. Чубинишвили. Режиссер-постановщик О. Гвасалия. Оператор-постановщик Н. Сухишвили. Роли исполняют: Г. Бартишвили, З. Кипшидзе.

Киностудия «Таджикфильм»

«А счастье рядом», 9 ч.

Автор сценария А. Червинский. Режиссер-постановщик М. Касимова. Оператор-постановщик В. Мирзоянц. Роли исполняют: А. Мухамеджанов, Р. Недашковская, Г. Юхтин, А. Топчян.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 70-летием



С 70-летием



Вейнеровича Иосифа Наумовича, кинооператора и кинорежиссера, народного артиста Белорусской ССР, лауреата Государственной премии СССР, участвовавшего в создании фильмов «Оборона Москвы», «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «День войны», «Народные мстители», «Суд народа», снявшего фильмы «Утро над Бугом», «Баллада о матери», «Дорога без привала», «Огонь», «Генерал Пуша» и многие другие.

Софьяна Авенира Петровича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, участвовавшего в создании фильмов «Сталинград», «Битва за нашу Советскую Украину», «Пост № 1», «Александр Поздняков» и других.

С 60-летием



С 60-летием



Куманькова Евгения Ивановича, кинохудожника, заслуженного художника РСФСР, участвовавшего в создании фильмов «Родные поля», «Далеко от Москвы», «Школа мужества», «Метель», «12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть!» и многих других.

Нагибина Юрия Марковича, киносценариста, автора сценариев «Ночной гость», «Председатель», «Девочка и эхо», «Директор», «Бабы царство», «Красная палатка» (совместно с Р. Болтом, Э. Де Кончини, М. Калатозовым), «Дерсу Узала» (совместно с А. Курасовой), «Ярослав Домбровский» и других.

23794

ВСЕСОЮЗНАЯ
Орд. "ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
КОНТРОЛЬНЫЙ ЗНАК
1989 г.



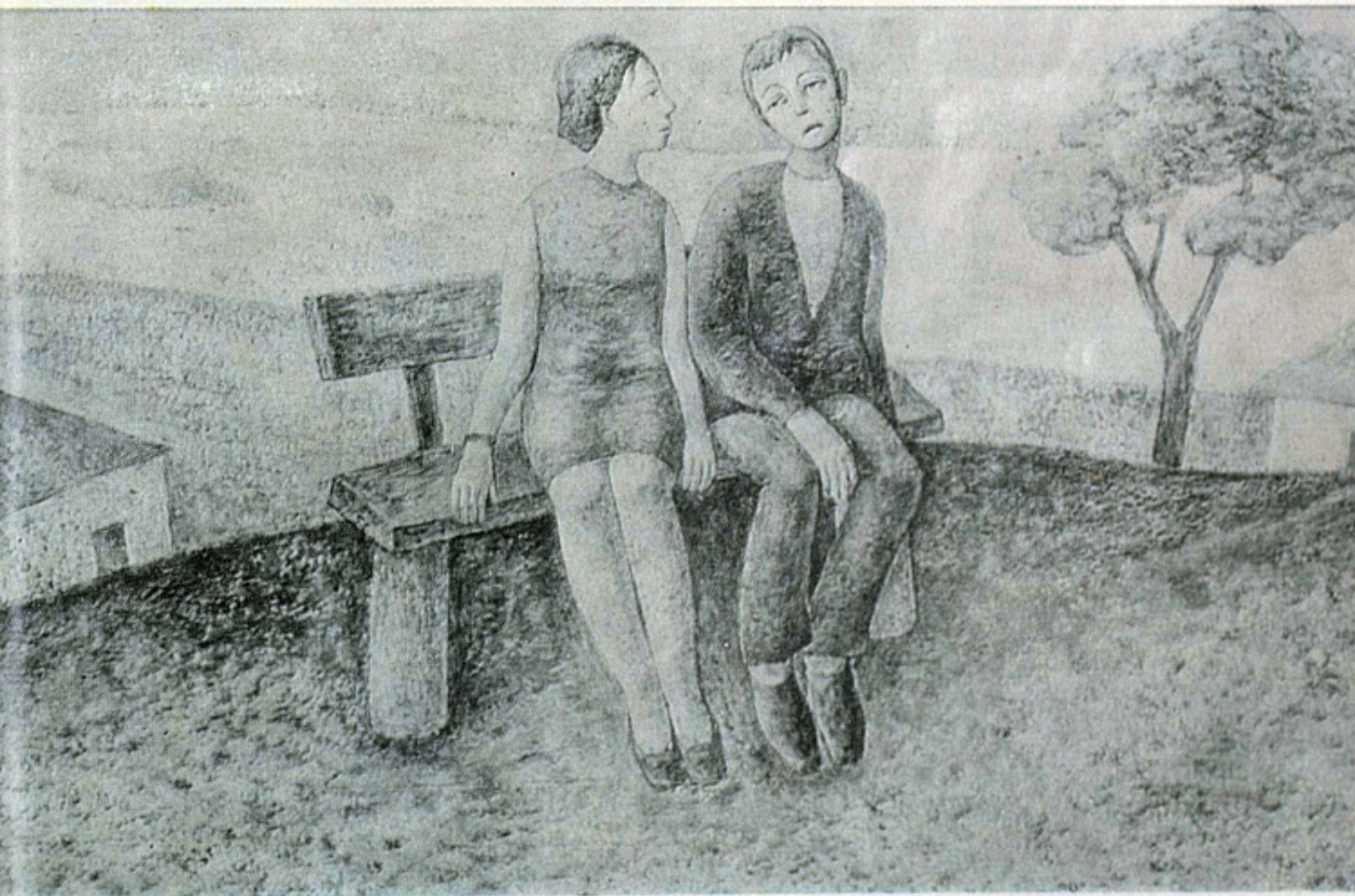
Вернисаж «ИК»



**Марксэн
Гаухман-Свердлов**

Эскизы к фильмам

«Начало»





«Прошу слова»



«Моя жизнь»



«Нос»

«Жизнь Жанны Д'Арк»





«В огне брода нет»

У почты

